

Katalog 56

2021





Vielfalt

Diversity

Katalog 56

2021

KUNSTHANDLUNG
HELMUT H. RUMBLER
INHABERIN: PETRA RUMBLER
60313 FRANKFURT AM MAIN · BÖRSENPLATZ 1
TELEFON +49(0)69-29 11 42
drweis@beham35.de · www.helmutrumbler.com

JAN VAN AKEN 1614 Amsterdam 1661

1 *Verschiedene Pferde.* *Um 1650*

Folge von 6 Blättern. Radierung. Je ca. 7,2-7,3 x 9,8-10,0 cm
Bartsch, Dutuit und Hollstein 1-6/II (von IV)
Wasserzeichen: Schellenkappe [oberer Teil], bzw. Osterlamm [oberer Teil]
(vgl. Hinterding, Rembrandt as an Etcher. Catalogue of
Watermarks, Bd. II, p. 167, Variante E.a.a.; Bd. III, p. 334)
Provenienz: Karl Eduard von Liphardt (Lugt 1687)
C. G. Boerner, Leipzig, Auktion XXII, 1876, Nr. 2
P. Davidsohn (Lugt 654)
C. G. Boerner, Leipzig Auktion CXXIX, 1920, Nr. 2

Die komplette Folge in einem homogenen Set prachtvoller Frühdrucke, die sich insbesondere durch ihren ganz individuellen Plattenton auszeichnen. Im Verein mit den noch gut sichtbaren, feinen, horizontalen Wischspuren im Hintergrund vermag er den bewußt sparsam skizzierten Kompositionen beachtlichen atmosphärischen Reichtum zu verleihen. Die Plattenecken noch spitz. Die Plattenränder noch partiell rauh, die gerissenen Einfassungen noch herrlich gratig zeichnend.

Der früheste von Hollstein im Handel allein mit dem vorliegenden Exemplar und dem der Sammlung König Friedrich Augusts von Sachsen nachgewiesene II. Etat - mit der Adresse von Clement de Jonghe. Vor der späteren Verlegeradresse von J. de Bormeester bzw. vor der Löschung der Nummerierung.

Mit schönen 5 mm breiten Papierrändern. Rückseitig Reste alter Falze, sonst in unberührt frischer Erhaltung.

Selten so schön.

Über Jan van Aken ist wenig bekannt. Houbraken stellt ihn, obwohl die unter dem Einfluß Saftlevens oder unmittelbar nach dessen Entwürfen entstandenen Landschaften in seinem gesamthaft nur 21 Blätter umfassenden druckgraphischen Œuvre überwiegen, dezidiert als Pferdemaler im Kleinen (een Paardeschilderer, maar in ‘t klein) vor. Spezielle Erwähnung finden die vorliegenden sechs Kompositionen mit verschiedenen Pferden. Nicht von ungefähr verweist Houbraken auf den Umstand, daß ihr Format dem der kleinsten von P. van der Laer radierten Folge von Pferdedarstellungen (Hollstein 9-14) entspräche. Sie gilt heute ganz allgemein als Inspirationsquell ähnlicher Serien niederländischer Künstler von D. Stoop bis P. Potter.

Interessant ist, daß Houbraken schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts ausdrücklich auf die Seltenheit von van Akens Pferdefolge verweist. Sie sei schwer zu bekommen *und diejenigen, die sie haben, haben Hochachtung vor ihnen* (mar zyn schaars te bekomen, en die ze heeft, heeft ’er agting voor).


1
I. v. Aken fecit
Clement de Ionge excud.


2


3


4


5


6

1 *Various Horses. Circa 1650*

Series of 6 sheets. Etching. Each ca. 7.2–7.3 x 9.8–10 cm
Bartsch, Dutuit, and Hollstein 1-6/II (of IV)
Watermark: foolscap [upper part] or paschal lamb [upper part]
(cf. Hinterding, *Rembrandt as an Etcher: Catalogue of Watermarks*, vol. II, p. 167, variant E.a.a.; vol. III, p. 334)
Provenance: Karl Eduard von Liphardt (Lugt 1687)
C. G. Boerner, Leipzig, auction XXII, 1876, no. 2
P. Davidsohn (Lugt 654)
C. G. Boerner, Leipzig, auction CXXIX, 1920, no. 2

The complete series in a homogenous set of splendid early impressions, distinguished in particular by highly individual plate tone. This, combined with the still visible fine horizontal wipe marks in the background, endow these compositions – sketched out in a deliberately economical way – with notable atmospheric richness. The corners of the plate still sharply pointed. The edges of the plate still partially rough, the scratched borderlines still marvelously burry in effect.

The earliest acquirable 2nd state, documented by Hollstein only with the present exemplar and another from the collection of King Friedrich August of Saxony – with the address of Clement de Jonghe. Prior to the later publisher's address of J. de Bormeester and prior to the erasure of the numbering.

With lovely paper margins measuring 5 mm in width. With the remains of old hinges on the reverse, otherwise in a pristine, fresh state of preservation.

Rarely so beautiful.

Little is known about Jan van Aken. Although his print oeuvre – which encompasses altogether only 21 compositions – is dominated by landscapes produced under the influence of Saftleven, or based directly on his designs, Houbraken characterizes him unequivocally as specializing in small-scale depictions of horses (een Paardeschilderer, maar in 't klein). Special mention is made of the present six compositions, which portray various horses. Not by chance, Houbraken references the circumstance that their format corresponds to the smallest etched series of horses by P. van der Laer (Hollstein 9-14). Today, these works are regarded as a source of inspiration for similar series by Dutch artists from D. Stoop to P. Potter.

Of interest is the fact that already in the early 18th century, Houbraken emphasizes the rarity of van Aken's horse series. According to him, they are difficult to acquire, *and their owners hold them in high regard* (mar zyn schaars te bekomen, en die ze heeft, heeft 'er agting voor).




1553

2 *Madonna auf der Mondsichel.* 1553

Kupferstich. 11,6 x 7,4 cm
Bartsch, Hollstein und New Hollstein 50
Provenienz: Doublette der Albertina, Wien (Lugt 5e und 5h)

Die reife Komposition in einem ganz ausgezeichneten, feintonigen Abzug.

Auf der Plattenkante geschnitten. Tadellos in der Erhaltung.

Wie seine frühe >stehende Madonna< von 1527 (B. 51) ist auch das vorliegende, 1553 entstandene Blatt bestimmt von Aldegrevers fortwährender Auseinandersetzung mit seinem großen Vorbild Dürer. Wieder scheint er unmittelbar inspiriert von Dürers >Madonna mit der Sternenkrone< von 1508 (Meder 32) und >Maria mit Szepter und Sternenkrone< von 1516 (Meder 37), die er in der für ihn typischen Weise paraphrasiert, zu etwas Neuem amalgamiert.

Wenn wir Dürers Madonnen in Blick und Haltung als offen empfinden, erscheint uns die aldegreversche Gestalt als geschlossene Silhouette, ja fast als kubisch geschlossen, wobei sich aber die Steifheit der Bewegungen der früheren Jahre (besonders von B. 51) in eine repräsentative Ruhe verwandelt hat. Diese Neigung zum Repräsentativen sowie die starke Spannung zwischen der flachen Landschaft und der Figur erhebt die Gestalt, die bei Dürer mütterlich dargestellt ist, bei Aldegrever zur Himmelskönigin, zur symbolischen, visionären Erscheinung. (H. Zschelletzschky)



2 *The Virgin and Child on a Crescent Moon. 1553*

Engraving. 11.6 x 7.4 cm
Bartsch, Hollstein and New Hollstein 50
Provenance: duplicate from the Albertina, Vienna (Lugt 5e and 5h)

The mature composition in an excellent impression featuring subtle tonal effects.

Cut down to the platemark. In a pristine state of preservation.

Like the early *Virgin and Child with a Sceptre on a Crescent Moon* of 1527 (B. 51), the present composition, executed in 1553, testifies to Aldegrever's sustained engagement with his great hero Albrecht Dürer. Once again, he seems to have been inspired directly by Dürer's *Virgin on the Crescent with a Sceptre and a Starry Crown* of 1508 (Meder 32), which he paraphrases in a characteristic way, amalgamating it with new elements.

While Dürer's Virgins make an impression of openness with regard to both expression and posture, Aldegrever's figure takes the form of a self-contained, almost geometrical silhouette – although the stiffness of movement typical of the early years (particularly in B. 51) yields now to a tranquil splendor. Aldegrever's tendency toward grandeur, combined with a marked tension between the flat landscape and the stately figure, raises the Madonna – depicted by Dürer as maternal in nature – to the status of the Queen of Heaven, an apparition of great symbolic and visionary force. (H. Zschelletzschky)

3 *Der Fahnenträger. Um 1516/18*

Holzschnitt12,1 x 9,5 cm
Bartsch 62; Hollstein 87; Winzinger 84/a-b (von d); New Hollstein w.87
Provenienz: C. G. Boerner, Düsseldorf, Neue Lagerliste 36, 1963, Nr. 56

Prachtvoller Frühdruck. Tiefschwarz, scharf und durchsichtig, wie von Winziger für die ersten Abzüge beschrieben, die Bergkonturen noch völlig intakt, jedoch bereits mit der feinen Lücke in der Einfassung links der Fahne, die hier nahezu unsichtbar mit Tusche retuschiert ist. Vor allen späteren Beschädigungen des Druckstocks.

Mit der vollständigen Einfassungslinie, links mit feinem Papierrändchen darüber hinaus. Tadellos.

Das seltene, an Dürers Fahnenschwinger von 1501 unmittelbar anknüpfende Einzelblatt entstand im Kontext von Altdorfers Holzschnitten für den Triumphzug Maximilians und nimmt motivisch Bezug insbesondere zu der Gruppe der sogenannten Troß-Holzschnitte, die Winzinger zu den *vollkommensten Leistungen des Holzschnitts der Dürerzeit* zählte. Der Fahnenträger erscheint wie eine aus dem Troß isolierte und in eine weite Landschaft gestellte Einzelfigur, an der Altdorfer seinen harmonisierten Figurenstil dieser Jahre beispielhaft vorführt.



3 *The Standard-Bearer. Circa 1516/18*

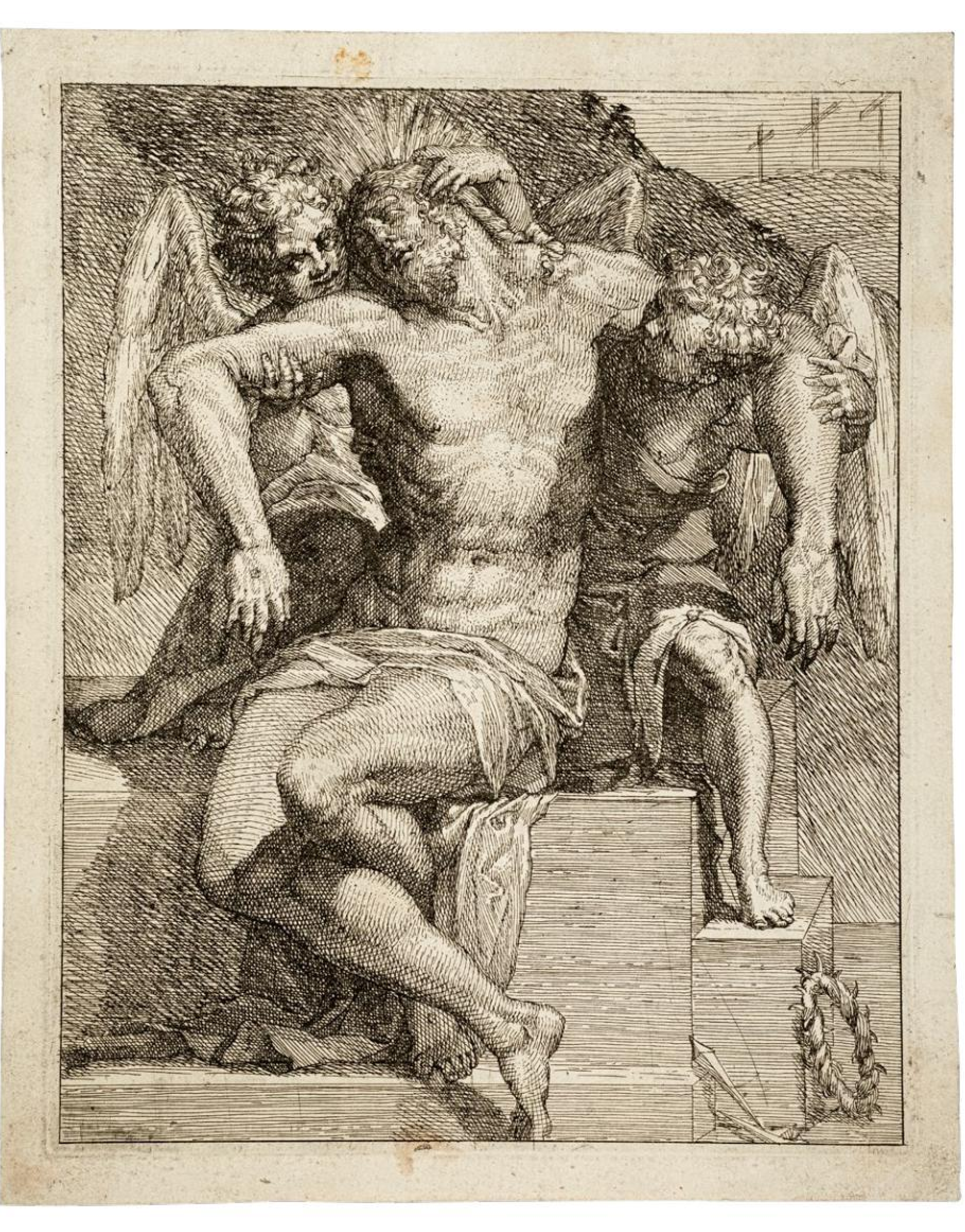
Woodcut 12.1 x 9.5 cm
Bartsch 62; Hollstein 87; Winzinger 84/a-b (of d); New Hollstein w.87
Provenance: C. G. Boerner, Düsseldorf, Neue Lagerliste 36, 1963, no. 56

Splendid early impression. Deep black, razor-sharp, and transparent, as described by Winziger for the earliest impressions. The contours of the mountains wholly intact, but already with tiny gaps in the framing line to the left of the banner, retouched here imperceptibly with ink. Prior to all later damage to the printing block.

With the full framing line, and with very fine paper margins beyond it on the left. Impeccable.

This rare single sheet, with its direct relationship to Dürer's *Flag-Waver* of 1501, was produced in the context of Altdorfer's woodcuts for *The Triumphal Procession of Maximilian*, and relies motivically in particular on the group of so-called *Troß-Holzschnitte* (Baggage Train woodcuts), which were regarded by Winzinger as *being among the most consummate achievements in woodcut during the Dürer era.* The Standard-Bearer – who appears to have been separated from the group, and is displayed as a single figure against a broad landscape – exemplifies the harmonious figural style practiced by Altdorfer during this period.





4 *Der tote Christus von Engeln gehalten.* *Um 1570*

Nach O. Samacchini

Radierung. 26,7 x 21,4 cm
Bulletin van het Rijksmuseum 46 (1998), p. 328, 329, Abb. 16 (als Lorenzo Sabatini); Rijksmuseum Amsterdam Objectnummer RP-P-1996-50; Metropolitan Museum of Art, New York Accession Number 1985.102 (als Anonym nach O. Samacchini). Vgl.: >La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale delle opere esposte<, Bologna 1987, Nr. 169; >Catalogo gernerale / Pinacoteca Nazionale di Bologna<, Venedig 2006, Bd. 2, Nr. 118; H. Bock, >Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis<, Berlin 1996, Nr. 2310
Wasserzeichen: Bekrönte Kartusche mit Mond (?)
Provenienz: Hotel Victoria Coblenz am Rhein (nicht bei Lugt)

Prachtvoller Abzug der höchst seltenen, manieristischen Radierung, die wir nur in zwei weiteren Exemplaren im Rijksmuseum Amsterdam und im Metropolitan Museum of Art, New York nachweisen konnten.

Gänzlich unbehandelt, mit vereinzelten Braunfleckchen und Handhabungsspuren im ca. 1 cm breiten Papierrand um die unverpresst bewahrte Plattenkante.

Die ergreifende Engelspieta gehört in den Kontext einer kleinen, vermutlich als Tür eines Tabernakels für das Nonnenkloster S. Maria degli Angeli in Bologna entstandenen Tafel in der Pinacoteca Nazionale in Bologna mit der Darstellung des von zwei Engeln gestützten toten Christus im Gegensinn. Die Umschrift EX EIVS LATERE EXIVIT SANGUIS ET AQUA (aus seiner Seite flossen Blut und Wasser) ist im Hinblick auf das im Vordergrund ins Bild gesetzte Tablett mit den Wein- und Wasserkännchen, wie sie während des Meßopfers Verwendung finden, sicher eucharistisch zu deuten.

Einem Verzeichnis des späten 18. Jahrhunderts folgend, lange Lorenzo Sabbatini zugeschrieben, gilt das kleine Bild nach den umfangreichen Forschungen von Elena Rossoni heute als das Werk seines engen Freundes Orazio Samacchini, der es um 1570 im Zusammenhang seines Auftrages für ein Altarbild des Klosters mit der Madonna in der Engelsglorie (National Trust Saltram) gemalt habe. Rossoni zufolge hat der Künstler seine Figurenkomposition - ohne den explizit eucharistischen Bezug der Wein- und Wasserkännchen - in einer Zeichnung, die sich bislang unpubliziert mit einer alten Zuschreibung an Agostino Carracci in Privatbesitz befindet, eigenhändig modifiziert, gedacht als Vorlage für eine Übertragung in das Medium der Druckgraphik. In Unkenntnis der vorliegenden Radierung dachte Rossoni an Domenico Tibaldi als möglichen Stecher, der, wie Agostino Carracci, verschiedentlich Kompositionen Samacchins gestochen hat. Wer hier mit so großer Sicherheit und Einfühlungsvermögen die Radiernadel zu gebrauchen wußte, um die elegische Stimmung der überaus eleganten Figurengruppe in den Ätzgrund zu zeichnen, muß einstweilen ungeklärt bleiben, ebenso wie die Identität des Künstlers der Tafel in der Berliner Gemäldegalerie (H. Bock, Gemäldegalerie Berlin, Gesamtverzeichnis, Nr. 2310), die ebendieselbe Konzentration auf die Figurenkomposition zeigt, wie die Radierung, jedoch die gleiche Orientierung hat wie das Bologneser Bild.

Von größter Seltenheit.

ANONYMOUS SIXTEENTH CENTURY ARTIST, BOLOGNA

4 *Dead Christ Held by Angels. Circa 1570*

After O. Samacchini

Etching. 26.7 x 21.4 cm
Bulletin van het Rijksmuseum 46 (1998), pp. 328, 329, fig. 16 (as Lorenzo Sabatini); Rijksmuseum Amsterdam object number RP-P-1996-50; Metropolitan Museum of Art, New York, Accession Number 1985.102 (as anonymous after O. Samacchini). Cf.: *La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale delle opere esposte*, Bologna 1987, no. 169; *Catalogo gernerale / Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Venice 2006, vol. 2, no. 118; H. Bock, *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis*, Berlin 1996, no. 2310
Watermark: crowned cartouche with moon (?)
Provenance: Hotel Victoria Coblenz am Rhein (not in Lugt)

Splendid exemplar of the extremely rare Mannerist etching, which we have been able to document for only two additional impressions in the Rijksmuseum in Amsterdam and the Metropolitan Museum of Art in New York.

Entirely untreated, with isolated brown spotting and traces of handling on the ca. 1 cm paper margin around the platemark, which has been preserved without flattening.

This touching pieta with angels is related to a small panel, preserved in the Pinacoteca Nazionale in Bologna, and presumably created as a door for a tabernacle in the Convent of S. Maria degli Angeli in Bologna; it depicts the dead Christ supported by two angels, reversed left to right, accompanied by the inscription EX EIVS LATERE EXIVIT SANGUIS ET AQUA (blood and water flowed from his side), and is certainly interpretable as Eucharistic by virtue of the tray in the foreground that bears cruets of wine and water of the type used during the Sacrifice of the Holy Mass.

According to extensive research conducted by Elena Rossoni, the little picture – long attributed to Lorenzo Sabbatini on the basis of a late-18th century inventory – was assigned to Sabbatini's close friend Orazio Samacchini, who painted the work around 1570 in connection with a commission for an altarpiece for the convent which displayed the Madonna in a glory of angels (National Trust Saltram). According to Rossoni, Samacchini himself altered his figural composition – without the explicit Eucharistic reference of the pitchers of wine and water – in a drawing (still unpublished and preserved in a private collection with an earlier attribution to Agostino Carracci) intended as a template for translating the composition into a print medium. As a possible engraver, and unaware of the present etching, Rossoni proposed Domenico Tibaldi, who – like Agostino Carracci – had engraved various compositions by Samacchini. For the time being, the artist who has captured the elegiac atmosphere of this exceedingly elegant figural group on the etching plate with such assurance and delicacy will have to remain unidentified, along with the creator of the panel in the Gemäldegalerie in Berlin (H. Bock, Gemäldegalerie Berlin, complete catalog, no. 2310), which displays the same intense concentration on the figural composition as the etching, but has, in contrast, the same orientation as the picture in Bologna.

Of the greatest rarity.



5 *Tronje eines Mannes mit federgeschmücktem Barett.* *Um 1750*

Nach Rembrandt

Schabkunst 11,8 x 8,3 cm
Unbeschrieben (?); fehlt bei Charrington
Provenienz: Thomas Graf (Lugt 1092a)

Samtig tiefschwarzer Abzug des bis anhin wohl unbeschriebenen Schabkunstblattes nach Rembrandts berühmter Tronje eines Mannes mit federgeschmücktem Barett aus dem Königlichen Gemäldekabinett Maurithuis in Den Haag, die Wilhelm V. 1768 aus dem Nachlaß Govert van Singelandts (1794-1767) erwarb. Sie galt lange als Selbstportrait des Künstlers im Kostüm eines Offiziers.

Mit 0,5 cm Papierrand um die noch rauh zeichnende Plattenkante.

Mit ihren samtweichen Hell-Dunkel-Effekten war die Schabkunst im 18. Jahrhundert die Technik der Wahl, wenn es um die Wiedergabe des speziell geschätzten Rembrandtesken Chiaroscuros ging.

Im vorliegenden, unbezeichnet gebliebenen Blatt sind es weniger die potentiell subtilen Übergänge nuancierter Tonvaleurs als das Nebeneinander kontrastierender Flächentöne, die Rembrandts Tronje aus dem Dunkel heraus im Gegensinn Gestalt annehmen läßt. Namentlich im Gesicht setzen wenige ganz auspolierte Partien glanzlichtartige Akzente, wie sie in ähnlicher Schärfe typisch sind für die Schabkunstblätter Jan Stolkers (1724-1785), von dem Wurzbach gesamthaft nur 5 Blätter nach Rembrandt verzeichnete. Der Umstand, daß die markanten Glanzlichter am Kragen der Halsberge und des goldverzierten Schulterriemens der Vorlage hier noch fehlen, mag darauf hindeuten, daß es sich bei dem vorliegenden Exemplar um einen Abzug von einer noch nicht vollendeten Platte handeln könnte. Oder wollte der Künstler den Fokus ganz auf das Gesicht lenken und vermied daher alle anderen metallischen Glanzlichter, weshalb er auch auf den goldenen Ohrring in der Form eines kleinen Hornes, der zur Kostümierung von Rembrandts Modell gehörte, verzichtet?





ANONYMOUS, SEVENTEENTH CENTURY DUTCH ARTIST

5 *Tronie of a Man with a Feathered Beret.* Circa 1750

After Rembrandt

Mezzotint. 11.8 x 8.3 cm
Undescribed (?); not in Charrington
Provenance: Thomas Graf (Lugt 1092a)

Velvety, deep black impression of this hitherto undescribed mezzotint sheet after Rembrandt's celebrated *Tronie of a Man with a Feathered Beret* from the Maurithuis Royal Picture Gallery in The Hague, which William V acquired in 1768 from the estate of Govert van Singelandt (1794-1767). It was long regarded as a self-portrait by the artist wearing the costume of an officer.

With 0.5 cm paper margins around the still inky platemark.

With its velvety effects of light and dark, mezzotint was a preferred medium during the 18th century, when a primary concern was the rendering in print media of Rembrandtesque chiaroscuro, so highly-prized in that era.

In the present, unsigned sheet, it is less the potentially subtle transitions between nuanced tonal values and instead the juxtaposition of contrasting surface tones that allows Rembrandt's tronie to emerge from the darkness in an opposed sense. In the face in particular, a small number of polished areas generate accented highlights of the kind typical of the mezzotint sheets of Jan Stolker (1724-1785), only five of whose sheets after Rembrandt were identified by Wurzbach. The fact that the striking highlights on the collar of the gorget and the gold-decorated shoulder strap, visible on the original, are missing here may suggest that the present impression was pulled from an unfinished plate. Or did the artist wish to draw the viewer's attention entirely toward the face, hence avoiding all metallic highlights, and even omitting the small gold earring in the form of a small horn that is another costume element worn by Rembrandt's model?

6 *Der Heilige Hieronymus als Büßer in der Schlucht.* *Um 1511*

Holzschnitt. 22,1 x 15,5 cm
Bartsch 35; Hollstein 118; Ausst. Kat. >Hans Baldung Grien<, Karlsruhe 1959, Nr. 52;
Geisberg/Strauss 106; Mende 23
Wasserzeichen: Kleines geschweiftes Augsburger Wappen mit Pinienzapfen
und angehängtem Buchstaben ‚A' (vgl. Briquet 2117ff.)
Provenienz: C. G. Boerner, Düsseldorf, Neue Lagerliste 43, 1966, Nr. 29
Südwestdeutsche Privatsammlung

Ausgezeichneter Abzug des seltenen Blattes.
Wie meist bereits mit kleinen Randausbrüchen und beginnenden Wurmlöchern im Druckstock, die bei dem vorliegenden Exemplar sorgsam retuschiert sind.
E. Brochhagen und J. Lauts zufolge kommen von Baldungs Holzschnitten völlig tadelfreie Exemplare der einzelnen Kompositionen... anscheinend nur selten vor... Die seit 1510 geschaffenen Holzschnitte zeigen bereits bei offenbar verhältnismäßig frühen Exemplaren Sprünge, Ausbrüche und andere Verletzungen... Die verhältnismäßig gute Druckqualität vielfach mit Wurmlöchern vorkommenden Exemplare mancher Kompositionen lassen darauf schließen, daß eine Anzahl von Holzstöcken Baldungs erst nach längerem Liegen wieder abgedruckt worden ist.

Gedruckt auf dem gleichen Papier wie das Exemplar im Augustinermuseum, Freiburg.

Mit 2-3 mm Papierrand um die Einfassung. Bis auf zwei kurze unauffällige Einrißchen in sehr schöner unberührter Erhaltung.

Der größte unter den drei, dem Heiligen Hieronymus gewidmeten Holzschnitten des Künstlers aus der Zeit um 1511. Im Unterschied zu den beiden kleineren Blättern setzt Baldung hier bewußt auf dramatisch übersteigerte Landschaftsformationen mit eng gruppierten zerklüfteten Felsen und wild überhängenden, vom Wind gepeitschten Bäumen, um die Bedrängnis des Kirchenvaters eindrucksvoll im Bild anschaulich werden zu lassen. Wild gestikulierend kasteit sich der von quälenden Versuchungen Heimgesuchte im Angesicht des an der Felswand aufgehängten Kruzifixes, während der Löwe im Vordergrund seinen Durst am sprudelnden Bergbach stillt – ein typisches Beispiel der expressiven Kunst der Zeit um 1500.





6 *St. Jerome in the Desert. Circa 1511*

Woodcut. 22.1 x 15.5 cm
Bartsch 35; Hollstein 118; exhib. cat. *Hans Baldung Grien*, Karlsruhe 1959, no. 52; Geisberg/Strauss 106; Mende 23
Watermark: small, curved Augsburg coat of arms with pineapple and attached letter "A" (cf. Briquet 2117 et seqq.)
Provenance: C. G. Boerner, Düsseldorf, Neue Lagerliste 43, 1966, no. 29
Private collection, southern Germany

Very fine impression of this rare composition.
As in most cases, already with small marginal gaps and incipient wormholes on the printing block, which have been carefully retouched in the present example. According to E. Brochhagen and J. Lauts, completely flawless exemplars of individual compositions...are apparently very rare...The woodcuts produced beginning in 1510 already show cracks, gaps, and other breaches even in relatively early impressions...The comparatively good printing quality of many exemplars with wormholes suggests that a number of Baldung's woodblocks were reprinted after extended periods of disuse.

Printed on the same paper as the impression in the Augustinermuseum in Freiburg.

With 2-3 mm margins around the framing line. Apart from two short, unobtrusive marginal tears, in a beautiful, pristine state of preservation.

The largest of the woodcuts the artist devoted to Saint Jerome around 1511. In contrast to two smaller ones, Baldung relies here on dramatically exaggerated landscape forms with rugged, closely configured rocks and blustery overhanging trees that are lashed by the wind in order to strikingly convey a sense of the oppression experienced by the church father. Gesticulating furiously, the saint is afflicted by nagging temptations, and chastises himself in the presence of the Cross, which hangs on the rock wall, while the lion satisfies its thirst at the babbling alpine brook in the foreground – a typical specimen of the highly expressive art produced around 1500.



G. Zocchi inven.   Appo Wagner Ven.ᵗ C.P.E.S

Con sacrileghe voci il Filisteo
Sfida Israello, a cui catene appresta:

Ma Dio lo giunge, e la superba testa
Tronca per man del Giovanetto Ebreo.

Al. N.º 1.

7 *Vier Szenen aus dem Alten Testament. Um 1758*

Der Triumph Davids
Nach G. Zocchi

Judith mit dem Haupt des Holoferens
Nach G. Zocchi

Esthers Ohnmacht
Nach J. Amigoni

Salomon betet die Götzen an
Nach J. Amigoni

Folge von 4 Blättern. Radierung und Kupferstich. Je ca. 57,8 x 38,1-38,4 bzw. 56,2 x 38,1-38,4 cm
Nagler (nach Zocchi) bd. XXV, pag. 304; nicht bei Tuer; de Vesme-Calabi 24/I (von III), 25/I (von III), 27/I-II (von III), 27/I-II (von III)
Provenienz: Fürsten von Liechtenstein

Die komplett seltene Folge in exzellenten Frühdrucken, vor der späteren Hinzufügung von Bartolozzis Namen unten links. Nagler rechnete die Folge zu den besten im Verlag von Josef Wagner in Venedig publizierten Blättern nach Zocchi und Amigoni. Tuer blieb sie als Frühwerke Bartolozzis gänzlich unbekannt.

Unten links mit der ersten Verlagsnummerierung ‚AI No 1' und ‚AI No 2' bzw. nicht exakt bestimmbar, da die Blätter 3 und 4 der Folge knapp unterhalb der zweizeiligen Verse beschnitten sind. Sonst in tadellos frischer Erhaltung. Jeweils punktuell fixiert auf der originalen Unterlage der Fürsten von Liechtenstein.

Dans ces planches de grandes dimensions, les caracteristiques de la technique de Bartolozzi sont de plus en plus marquées. Il relève du style de Tiepolo par la composition interpretée et par la gradation des tons gris, mais ses figures sont enfermées dans des contours precis qui les fixent dans leur propre clair-obscur, au lieu de vibrer, comme chez Tiepolo, dans la lumière de l'atmosphère. Son traît, même à l'eau forte, à la regularité du burin, il conturit et accentue les formes qui n'etaient que vaguement indiquées dans les peintures ; il ameliore le fini du dessin, mais au meme temps il enleve au model sa douceur… (A. de Vesme)



G. Zocchi inven. Appo Wagner Ven. C.P.E.S.

Cinta è Betulia; ogni speranza è morta
Di placar di Oloferne e l'armi e l'ire:
Sola Giuditta alle Falangi Assire
Strage, e salute ad Israello apporta.

Al. N.º 2.



G. Amiconi Pin.　　　　Appo Wagner Ven. C. P. E. S.

L'iniquo Aman delle Tribù fedeli
Giura l'eccidio e il Perso Re l'assente:
Corre in soccorso dell'afflitta gente
Ester che svela al Re l'arti crudeli.

7 *Four Old Testament Scenes. Circa 1758*

The Triumph of David
After G. Zocchi

Judith with the Head of Holofernes
After G. Zocchi

Esther Fainting
After J. Amigoni

Solomon Offering Sacrifices to the Pagan Gods
After J. Amigoni

Series of 4 sheets. Etching and engraving. Each ca. 57.8 x 38.1-38.4 or 56.2 x 38.1-38.4 cm
Nagler (after Zocchi) vol. XXV, p. 304; not in Tuer; de Vesme-Calabi 24/I (of III), 25/I (of III), 27/I-II (of III), 27/I-II (of III)
Provenance: The Princes of Liechtenstein

The rare series in a complete set of excellent early impressions, prior to the later addition of Bartolozzi's name (lower left). Nagler includes the series among the best sheets after Zocchi and Amigoni published by Josef Wagner in Venice. Among Bartolozzi's early works, they remained completely unknown to Tuer.

Inscribed on the lower left with the first publisher's numberings "AI No 1" and "AI No 2," or else not fully legible, since sheets 3 and 4 were cut down just below the two-line verse. Otherwise in an impeccably fresh state of preservation. Mounted at points to the original support used by the Princes of Liechtenstein.

Dans ces planches de grandes dimensions, les caractéristiques de la technique de Bartolozzi sont de plus en plus marquées. Il relève du style de Tiepolo par la composition interpretée et par la gradation des tons gris, mais ses figures sont enfermées dans des contours précis qui les fixent dans leur propre clair-obscur, au lieu de vibrer, comme chez Tiepolo, dans la lumière de l'atmosphère. Son traît, même à l'eau forte, à la régularité du burin, il conturit et accentue les formes qui n'etaient que vaguement indiquées dans les peintures; il ameliore le fini du dessin, mais au même temps il enlevé au model sa douceur… (A. de Vesme)



G. Amiconi Pin. — Appo Wagner Ven.ᵗⁱ C.P.E.S.

Al vario scintillar di duo bei lumi
Cede il Re saggio, e alle lusinghe, e a pianti:

Ed ad Are infami genuflesso avanti,
Adugge incenso a i simulati Numi.

8 *Der Heilige Christophorus.* 1520

Kupferstich. 7,0 x 4,8 cm
Bartsch 10; Pauli und Hollstein 11/II; New Hollstein 10/II
Provenienz: Yorck von Wartenburg (Lugt 2669)
Gutekunst & Klipstein, Bern, Auktion XLVIII, 1948, Nr. 60
Deutsche Privatsammlung

Vortrefflicher Abzug des kleinen, mit unnachahmlichem Raffinement gestochenen Blattes.

Auf der Plattenkante geschnitten bzw. mit hauchfeinem Rändchen darüber hinaus. Bis auf zwei nur rückseitig wahrnehmbare dünne Stellen im Papier, tadellos.

Der erst 18jährige Künstler hat in ikonographisch beispielloser Kühnheit das üblicherweise mit der Darstellung des Heiligen Christophorus verbundene Christuskind gar nicht selbst auftreten lassen. Stattdessen nähert sich ein geflügelter Genius über einem gekräuselten Wolkenband dem Heiligen, gleichsam wie die bildgewordenen geheimnisvollen Worte des zunächst unsichtbar bleibenden Kindes, das den Riesen eines Nachts wiederholt bittet, auf die andere Seite des Flusses gebracht zu werden. Die Legenda Aurea berichtet, daß sich das göttliche Kind dem Heiligen erst gezeigt habe, nachdem Christophorus sich zum dritten Mal erhob, um nachzusehen, wer da zu Ihm spricht. Beham hat eben diesen Moment des bereitwilligen, wenn auch mühsamen sich Erhebens als Reaktion auf die göttliche Ansprache hin zum eigentlichen Sujet seiner eindrucksvollen Christophorusdarstellung gemacht.


152


1520

8 *Saint Christopher. 1520*

Engraving. 7.0 x 4.8 cm
Bartsch 10; Pauli and Hollstein 11/II; New Hollstein 10/II
Provenance: Yorck von Wartenburg (Lugt 2669)
Gutekunst & Klipstein, Bern, auction XLVIII, 1948, no. 60
Private collection, Germany

Splendid impression of the small sheet, engraved with incomparable subtlety.

Cut down to the platemark or with very fine margins beyond it. Impeccable apart from two thin paper areas, visible only on the reverse.

With matchless iconographic boldness, the 18-year-old artist has altogether omitted the Christ child, ordinarily included in depictions of St. Christopher. Instead, a winged genius approaches the saint above a rippling band of clouds, figuratively embodying the mysterious words of the Christ child, out of sight for the moment, who asks the giant repeatedly one night to transport him to the opposite side of the river. According to the Golden Legend, the divine child reveals himself to the saint only after Christopher had risen a third time to see who speaks to him. For his impressive depiction, Beham has chosen precisely this moment when Christopher, weary but willing, rouses himself in response to the divine utterance.

9 *Der Helebardier zu Pferd.* Um 1525/27

Kupferstich. 6,2 x 4,4 cm
Bartsch 49; Pauli und Hollstein 53; New Hollstein 61

Einer der volkstümlichsten Stiche der deutschen Kleinmeister. (G. Pauli)
Exzellenter, klar zeichnender Abzug von seltener Schönheit.
Mit 2 mm Rand um die Plattenkante. In makelloser Frische.

Barthel used the form of Dürer's figure of a knight in his famous engraving of 1513, Knight, Death and the Devil, and considerably simplified the subject. This is a straightforward representation of a mounted soldier, on his guard for the next enemy encounter or chance of adventure. In the light of the Peasants' Revolt of the mid 1520s, it would have had very direct appeal to Barthel's public. (G. Bartrum)



9 *Halberdier on Horseback.* Circa1525/27

Engraving. 6.2 x 4.4 cm
Bartsch 49; Pauli and Hollstein 53; New Hollstein 61

Among the most popular engravings by the German Little Masters. (G. Pauli)
Excellent, clearly printed impression of exceptional beauty.
With 2 mm margins around the platemark. In an immaculately fresh state of preservation.

Barthel used the form of Dürer's figure of a knight in his famous engraving of 1513, Knight, Death and Devil, and considerably simplified the subject. This is a straightforward representation of a mounted soldier, on his guard for the next enemy encounter or chance of adventure. In the light of the Peasants' Revolt of the mid 1520s, it would have had very direct appeal to Barthel's public. (G. Bartrum)




1520

HANS SEBALD BEHAM

1500 Nürnberg - Frankfurt 1550

10 *Ein Landsknecht.* 1520

Eisenradierung. 9,0 x 6,4 cm
Bartsch 203; Rosenberg 212/I (von II); Pauli und Hollstein 206
Provenienz: P & D Colnaghi, London, Lagernummer C 78106
C. G. Boerner, Düsseldorf, Neue Lagerliste 31, 1961, Nr. 116

Die seltene Inkunabel der Eisenradierung in einem brillanten, fast gratig zeichnenden Frühdruck vor den Rostflecken.

Auf der Plattenkante geschnitten bzw. mit hauchfeinem Rändchen darüber hinaus.

Möglicherweise angeregt durch A. Dürer hat sich H. S. Beham schon früh mit der neuen Technik der Eisenradierung auseinandergesetzt, die dem freien Spiel der gezeichneten Linie so viel mehr entsprechen konnte als der Kupferstich. Das von Beham bevorzugte kleine Format jedoch beinhaltete mitunter zugleich auch wieder eine gewisse Limitierung. Gleichwohl hat jüngst A. Röver-Kann *die kleinen Radierungen Sebald Behams... zu den phantasievollsten und innovativsten Bilderfindungen der deutschen Renaissnace* gerechnet.
G. Bartrum zufolge illustrieren namentlich H. S. Behams >Sackpfeifer< (Hollstein 197) und der hier vorliegende >Landsknecht< *the particular freedom of the technique and, despite the familiar subjects, in some ways show Sebald at his most inspired.*


1520

10 *A Lansquenet. 1520*

Iron etching. 9.0 x 6.4 cm
Bartsch 203; Rosenberg 212/I (of II); Pauli and Hollstein 206
Provenance: P & D Colnaghi, London, stock number C 78106
C. G. Boerner, Düsseldorf, new stock number 31, 1961, no. 116

The rare incunabulum of iron etching in a brilliant, almost burry early impression, prior to the rust spots.

Cut down to the platemark or with extremely fine margins beyond it.

Conceivably inspired by A. Dürer, H. S. Beham became preoccupied very early with the new technique of iron etching, which is far more conducive to the free play of sketched lines then engraving on copper. At times, however, the small formats preferred by Beham did entail certain limitations. Notwithstanding, A. Röver-Kann recently deemed *Sebald Beham's small etchings to be among... the most imaginative and innovative pictorial inventions of the German Renaissance.*
According to G. Bartrum, H. S. Beham's *Bagpiper* (Hollstein 197), together with the present *w*, display *the particular freedom of technique and, despite the familiar subjects, in some ways show Sebald at his most inspired.*

11 *Landschaft mit dem Turm und zwei Pfeilern.* *Um 1742*

Radierung. 14,5 x 21,0 cm
De Vesme 25; Bromberg 28/II
Wasserzeichen: R (ähnlich Bromberg wm 54)

Ausgezeichneter Abzug der poetisch schönen, imaginären venezianischen Vedute.

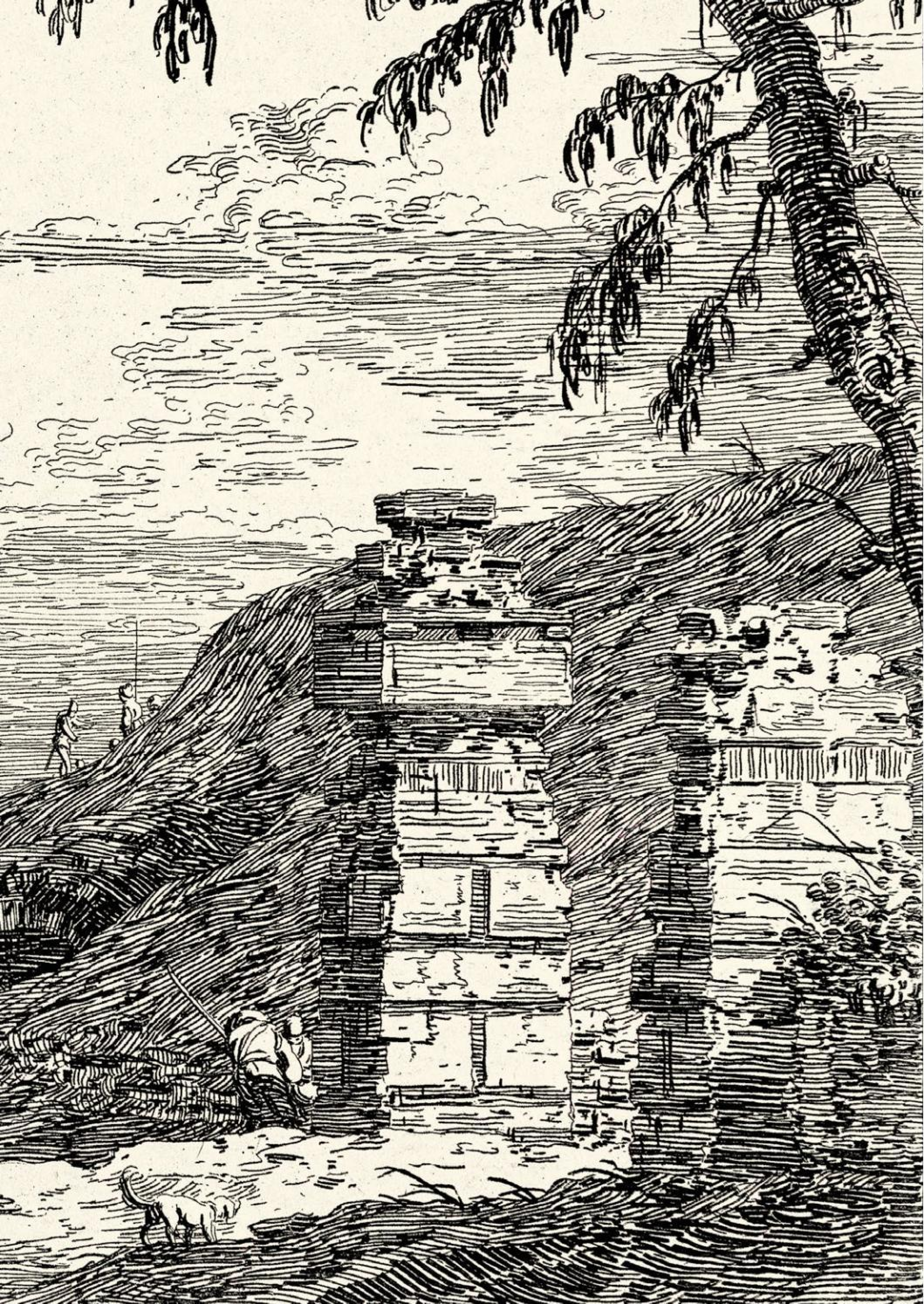
Mit 6-7 mm Papierrand um die Plattenkante. Makellos frisch.

Canaletto widmete sein gesamtes, seit 1735 entstandenes druckgraphisches Werk seiner Heimatstadt und ihrem Umland. Die 31 Blätter wurden erstmals nach 1744 in einer unnummerierten Folge unter dem bezeichnenden Titel >Vedute / Altre prese da Luoghi altre ideate< publiziert.
Mit den für das Veneto charakteristischen Wohntürmen und der Rotunde, die von Palladios Tempietto in Masèr inspiriert sein mag, ist das vorliegende Architekturcapriccio ein typisches Beispiel dieser aus der freien Phantasie und nach Plätzen in Venedig radierten Ansichten der Stadt und der Terraferma.

Die Dedikation der Folge an den in Venedig lebenden Handelsbankier Joseph Smith, der seit 1744 Botschafter der englischen Krone bei der Serenissima war, belegt die enge Beziehung zwischen diesem Mäzen und dem Hauptmeister der Venezianischen Vedute. Smith, der als Sammler und als Vermittler von Werken Canalettos bis zum Tode des Künstlers mit diesem in für beide Teile vorteilhafter Verbindung stand, mag Canaletto auch die Anregung gegeben haben, sich in einem füwr ihn zunächst fremdem Medium auszudrücken:

Canaletto hat sich offenbar in kurzer Zeit das Radieren mehr oder weniger autodidaktisch beigebracht. Gerade weil er kein professioneller Radierer ist, vermag er einen sehr persönlichen Stil auszubilden. In diesen eigenhändigen Radierungen wird die Nadel locker und beweglich geführt, selbst die Begrenzungslinien der Architekturen sind nie starr, wie mit dem Lineal gezogen, sondern verlaufen ‚zittrig'-nervös. Partienweise wirken sie offen, daß sie den Eindruck des ruinösen Zustandes hervorrufen, bzw. den vegetabilen Elementen strukturell angeglichen werden. Auf die von den professionellen Stechern bevorzugten, sich kreuzenden Lagen verzichtet er ganz. Schattenzonen werden allein durch eng gelegte Parallelschraffen erzeugt, der Abstand der vibrierenden Linien in den hellen Partien ist entsprechend weit. Auch läßt er die Helligkeit des Papiers in weiten Partien mitsprechen. Mit graphischen Mitteln wird so der Eindruck des flimmernden Lichts, der feuchtigkeitsgesättigten Atmosphäre der Lagunenstadt vermittelt. So trägt der von Canaletto entwickelte Radierstil dazu bei, Venedig nicht nur als Ensemble bemerkenswerter Architektur erscheinen zu lassen, sondern ein atmosphärisch spezifisches ‚Bild' zu vermitteln, das unsere Vorstellung von dieser Stadt bis heute prägt. (P. Märker)


A. Canal. f.



ANTONIO CANAL, called CANALETTO 1697 Venice 1768

11 *Landscape with Tower and Two Pillars.* *Circa 1742*

Etching. 14.5 x 21 cm
De Vesme 25; Bromberg 28/II
Watermark: R (like Bromberg wm 54)

Excellent impression of the beautifully poetic imaginary Venetian vedute.

With 6-7 mm paper margins around the platemark. Immaculately fresh.

Canaletto devoted his entire print oeuvre – produced beginning in 1735 – to his hometown and its surroundings. The 31 sheets were published for the first time in 1744 in an unnumbered series under the distinctive title *Vedute / Altre prese da Luoghi altre ideate.*
With its residential tower, so characteristic of the Veneto, and the rotunda, possibly inspired by Palladio's Tempietto in Maser, the present architectural capriccio is typical of his freely invented views of Venice and the terraferma, based on the city's public squares and environs.

The dedication of the series to Joseph Smith – a merchant banker living in Venice and the English crown's ambassador to La Serenissima beginning in 1744 – documents the close relations between this patron of the arts and the principal master of the Venetian vedute. It may be that Smith – a collector of works by Canaletto who promoted the artist's career, maintaining a mutually advantageous relationship with the artist until the latter's death – supplied the stimulus for this foray into an (at least initially) alien medium:

Evidently, Canaletto rapidly mastered etching technique more or less as an autodidact. Precisely because he was not a professional etcher, he was able to devise a highly personal style. In these sheets, executed by the artist's own hand, the needle is employed in a loose and peripatetic fashion; even the lines delimiting architectural structures are never stiff, as though drawn with a ruler, and instead trace out 'trembling' and nervous trajectories. In some areas, they make an impression of openness, evoking the dilapidated state of these buildings, or assimilating them to vegetal elements. He renounces entirely the crosshatched lines favored by professional printmakers. Shadowed areas are generated entirely by closely positioned parallel strokes, and the intervals between the vibrating lines of the bright areas are correspondingly large. Over large areas, the brightness of the paper is allowed to play an important role. Using graphic resources, he summons effects of shimmering light, conveying the atmosphere of the city on the lagoon, so saturated with moisture. The etching style developed by Canaletto allowed him to reveal Venice as more than an ensemble of remarkable buildings, instead conjuring an atmospherically precise image that continues to shape our conception of the city up to the present. (P. Märker)

ANTONIO CANAL gen. CANALETTO 1697 Venedig 1768

12 *Landschaft mit antiken Monumenten. Um 1739*

Radierung. 14,5 x 21,5 cm
De Vesme 28; Bromberg 31

Brillant tiefschwarzer, herrlich kontrastreicher Abdruck.

Mit 6-7 mm breiten Papierrändern um die unverpreßt erhaltene Plattenkante. In makelloser Frische.

Das schöne Ruinencapriccio aus der 1744 erstmals unter dem Titel >Vedute / Altre prese da Luoghi altre ideata< erschienenen Folge des Hauptmeisters der Venezianischen Vedute.

Die seit 1735 entstandenen Ansichten sind, wie der Titel der Folge besagt, nicht getreue Abbilder venezianischer Lokalitäten, sondern vielmehr aus freier Phantasie und nach Plätzen in Venedig gestaltete Imaginationen der Serenissima.

In für Canaletto charakteristischer Weise durchdringen sich in der hier vorliegenden Darstellung venezianische und römisch-antike Elemente zu einem atmosphärisch aufgeladenen ‚Bild' der die Lagunenstadt umgebenden Terraferma. In der Mitte erhebt sich hinter einem hohen Pilaster eine ruinöse Triumphbogenarchitektur, die als Rahmen für einen Brunnen dient. Sie orientiert sich aber mehr an Formen eines venezianischen Wandgrabmales als an einem Bauwerk der Antike. Rechts dahinter werden, im Schatten liegend, eine kleine Pyramide und im Hintergrund ein typisch venezianisches Haus vor einem spitzen Kirchturm sichtbar. Bei der hinter einem Erdwall sich neben einer Statuensäule erhebenden Pyramide mag Canaletto an die Cestiuspyramide in Rom gedacht haben, die er von seinem Romaufenthalt 1719 kannte.

In his relatively short career as a painter-etcher, Canaletto developed a highly original graphic style that extended his artistic vision into inforseen dimensions. Experimenting with informal approaches and new subjects, he evolved a lyrical view of Venice and the Veneto charged with tender nostalgia. The imaginary scenes waft us through a charming world freed from the restrictions of space and time. The etchings continue to seduce us with a rare essence distilled from the faded beauty of "La Serenissima" by one of her most talented native sons. (B. Wallen)


A. Canal f.

ANTONIO CANAL, called CANALETTO 1697 Venice 1768

12 *Landscape with Antique Monuments.* Circa 1739

Etching. 14.5 x 21.5 cm
De Vesme 28; Bromberg 31

Brilliant, deep black impression, marvelously rich in contrasts.

With 6-7 mm paper margins around the platemark, which has been preserved in an unpressed state. Immaculately fresh.

This beautiful ruin capriccio by the principal master of the Venetian veduta is from the series *Vedute / Altre prese da Luoghi altre ideate*, first published in 1744.

As the title of the series suggests, these views – produced beginning 1735 – are not faithful renderings of Venetian locales, but instead imaginary portraits of La Serenissima that interpret the city's public places through an unfettered sense of fantasy.

In a way so characteristic of Canaletto, Venetian and antique Roman elements are amalgamated here to form an atmospherically charged image of the city on the lagoon and the surrounding terraferma. Rising in the middle of the composition, behind a tall pilaster, is a ruined triumphal arch, which frames a fountain. It however resembles a Venetian wall tomb more than anything known from antiquity. Visible behind it on the right, submerged in shadow, is a small pyramid, and in the background, a typical Venetian house, set before a pointed church tower. With the pyramid that rises on the left behind an earth wall and alongside a column with a statue, Canaletto may have been thinking of the Pyramid of Cestius in Rome, which he knew from his stay there in 1719.

In his relatively short career as a painter-etcher, Canaletto developed a highly original graphic style that extended his artistic vision into unforeseen dimensions. Experimenting with informal approaches and new subjects, he evolved a lyrical view of Venice and the Veneto charged with tender nostalgia. The imaginary scenes waft us through a charming world freed from the restrictions of space and time. The etchings continue to seduce us with a rare essence distilled from the faded beauty of "La Serenissima" by one of her most talented native sons. (B. Wallen)



13 *Der reitende Hirtenjunge.* *Um 1635*

Radierung. 19,3 x 25,1 cm
Bartsch 28; Percy E4; Bellini 5/II; T.I.B. 46 Commentary 028 S2
Wasserzeichen: Fleur de Lis mit angehängten Buchstaben WI
Provenienz: Deutsche Privatsammlung

Die vielleicht erste Radierung des Künstlers in einem exquisiten Frühdruck.
Die äußerst subtilen Tonabstufungen in den Grauwerten, der fein nuanciert eingesetzte Plattenton und die reich modulierenden Wischspuren lassen die gesuchte atmosphärische Wirkung der für den jungen Castiglione typischen bukolischen Komposition vollendet zum Ausdruck kommen.

Der früheste erreichbare II. Zustand – mit den partiell auspolierten Spuren der Fehlätzung und den zusätzlichen Strichlagen beispielsweise auf dem Bauch der Kuh, nachdem der I. Etat bis anhin nur in einem einzigen Exemplar (Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, Katalog 50, 2016, Nr. 13, heute in der National Gallery Washington) nachgewiesen werden konnte.

Auf der Plattenkante geschnitten bzw. mit hauchfeinem Rändchen darüber hinaus. Perfekt.

T. S. Standring und M. Clayton apostrophierten jüngst die Radierung *whose effects of light and atmosphere reveal knowledge of Claude's early experiments in the same medium als private experiment* und vermuteten, daß *no sizeable edition was taken from the plate at the time.*



GIO BENEDETTO
CASTILIONUS GENO FEC



GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE 1609 Genoa – Mantua 1665

13 *Young Shepherd on Horseback. Circa 1635*

Etching. 19.3 x 25.1 cm
Bartsch 28; Percy E4; Bellini 5/II; T.I.B. 46 Commentary 028 S2
Watermark: fleur de lis with the suspended letters "WI"
Provenance: private collection, Germany

Perhaps the first etching by this artist in an exquisite early impression.
In this typically bucolic composition, the extraordinarily subtle tonal gradations in the gray values, the use of finely nuanced plate tone, and the richly modulated wipe marks allow the young Castiglione to achieve the desired atmospheric effect with consummate skill.

The 2nd state, the earliest attainable – with the partially polished-out traces of etching errors and the additional strokes, for example on the belly of the cow, while the 1st state has been documented to date only in a single impression (Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, Catalog 50, 2016, no. 13, today in the National Gallery in Washington DC).

Cut down to the platemark or with extremely fine borders around it. Perfect.

T. S. Standring and M. Clayton recently praised this etching, *whose effects of light and atmosphere reveal knowledge of Claude's early experiments in the same medium, calling it a private experiment* and supposing that *no sizeable edition was taken from the plate at the time.*

G. CASTILIONVS
GENOVESE. FE.



14 *Kopf eines jungen Mannes mit federgeschmücktem Hut. – Sogenanntes Selbstbildnis Castigliones.* *Um 1645/50*

Radierung. 19,0 x 13,5 cm
Bartsch 31; Bellini 8/II
Wasserzeichen: Schrift

Virtuoses Bildnis in Rembrandts Manier. (Frank Laukötter)

Ausgezeichneter Abzug des II. Zustandes, wobei der erste Etat – vor der Löschung einer zweiten Signatur unter dem nur schwach geätzten Profilkopf links unten - bis anhin nur in zwei Exemplaren (Bibliotheca Marucelliana, Florenz und Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, Katalog 49, 2015, Nr. 12) nachgewiesen werden konnte.

Äußerst subtil in der Wiedergabe der fein differenzierten Grau- und Schwarztöne, die als Ergebnis einer raffinierten Stufenätzung anzusehen sind. Skizzenhaft im Duktus, gleichsam aus dem ‚Nichts' der unbehandelten Fläche taucht der Kopf eines jungen Mannes auf, der den Betrachter mit seinem Blick ganz unmittelbar anzusprechen scheint.

One of Castiglione's most Rembrandesque images is A presumed self-portrait. *Although the identification of this print as a self-portrait has been questioned, the self-confident, even cocky defiance that issues from the face, staring directly at us, would seem to render such doubts redundant.* (Standring / Clayton)

14 *Head of a Young Man with a Plumed Cap – So-Called Self-Portrait of Castiglione.* *Circa 1645/50*

Etching. 19.0 x 13.5 cm
Bartsch 31; Bellini 8/II; Standring / Clayton, exhib. cat. Castiglione…
London Royal Collection 2013, ill. 25
Watermark: letters

Virtuoso portrait in Rembrandt's manner. (Frank Laukötter)

Very fine impression of the 2nd state. The 1st state – prior to the erasure of the second signature below the lightly etched profile head, lower left – has to date been documented only by two impressions in the Bibliotheca Marucelliana in Florence and the Kunsthandlung Helmut H. Rumbler (Catalog 49, 2015, no. 12).

Extremely subtle in the rendering of the finely differentiated grey and black tones, produced by the delicately gradated etching procedure. Sketched with loose strokes, the head of a young man – whose intense gaze addresses the viewer with startling directness – emerges as though spontaneously from the untreated areas of white paper.

One of Castiglione's most Rembrandesque images is A presumed self-portrait. *Although the identification of this print as a self-portrait has been questioned, the self-confident, even cocky defiance that issues from the face, staring directly at us, would seem to render such doubts redundant.* (Standring / Clayton)



15 *Folge von sechs Landschaften.* 1768

Landschaft mit Anglern
Landschaft mit sitzendem Mann und Hund
Landschaft mit zwei Jägern am Weg
Landschaft mit dem Wagen vor der Herberge
Landschaft mit Reiter
Landschaft mit Schweinehirt

Folge von 6 Blättern. Radierung. Je ca. 6,6-6,8 x 8,5-8,8 cm
Le Blanc 4-9; Wurzbach 1/II
Provenienz: J. Bierens de Haan (Lugt 451e)
Museum Boijmans von Beuningen, Rotterdam, mit Doublettenstempel (Lugt 288a und 700a)

Die einzige nach eigenem Entwurf radierte Landschaftsfolge des Künstlers in einem homogenen Set ganz ausgezeichneter Abzüge mit dem Namen des Künstlers.

Als komplette Folge von größter Seltenheit, zudem besonders qualifiziert durch die Herkunft aus der Sammlung von Bierens de Haan.

Das druckgraphische Œuvre von J. Cats, der seine radiertechnischen Fähigkeiten wohl seiner ersten künstlerischen Ausbildung bei Abraham Starre verdankt, umfaßt gesamthaft nur 10 Blätter, wobei die drei von Le Blanc und Wurzbach verzeichneten Ansichten von Amsterdam 1770 nach Zeichnungen von Jan de Beijer radiert wurden. In der Literatur bis anhin offenbar noch unbeschrieben ist eine kleine nach eigenem Entwurf radierte Landschaft mit einem Segelboot von 1763 im Rijksmuseum, Amsterdam, die gleichwohl in ihrem experimentellen, skizzenhaften Duktus noch ganz den unsicheren Charakter eines Erstlingswerks hat.
Demgegenüber erweist sich der Künstler, der 1764 Mitglied der Amsterdamer St. Lukas Gilde geworden war, in der hier vorliegenden Folge von 1768 bereits als routinierterer Radierer und vor allem versierterer Zeichner ganz in der Tradition der niederländischen Landschaftskunst des 17. Jahrhunderts. A. Waterloo dürfte, vermittelt durch seinen Zeichenlehrer G. van Rossum, eines seiner besonderen Vorbilder gewesen zu sein. Cats vermutlich im Atelier imaginierte Dorflandschaften mögen zudem ein später Reflex der charmanten Dorfportraits von R. Roghman sein, von dem Cats nicht weniger als 182 Zeichnungen besaß.

Cats wurde ein geradezu fotografisches Gedächtnis nachgesagt (uyt de Gedagten), das es ihm ermöglichte, Landschaften, die er im Freien gesehen hatte, mit größter Detailtreue zu Hause nachzubilden. Wie die meisten seiner späten Zeichnungen, die zu seiner Zeit hochbegehrt waren, dürften auch die vorliegenden frühen sechs Landschaftradierungen Capricci der schönsten Szenen sein, die er im Freien gesehen hatte.


J: Cats. inv et fec.
1768


J: Cats inv et fec
1768


J: Cats. inv et fec.
1768


J: Cats inv et fec
1768


J: Cats inv et fec
1768


J: Cats inv et fec
1768

15 *Series of Six Landscapes.* 1768

Landscape with Men Fishing
Landscape with Seated Man and Dog
Landscape with Two Hunters on a Path
Landscape with a Wagon before an Inn
Landscape with Rider
Landscape with a Swineherd

Series of 6 sheets. Etching. Each ca. 6.6-6.8 x 8.5-8.8 cm
Le Blanc 4-9; Wurzbach 1/II
Provenance: J. Bierens de Haan (Lugt 451e)
Museum Boijmans von Beuningen, Rotterdam, with duplicate stamp (Lugt 288a and 700a)

The only etched series of landscapes by Cats based on his own designs in a homogenous set of quite excellent impressions bearing the artist's name.

Of great rarity as a complete set, and moreover enjoying special distinction by virtue of its provenance from the collection of Bierens de Haan.

The print oeuvre of J. Cats – who probably acquired proficiency in etching technique during his initial artistic training with Abraham Starre – encompasses only ten sheets, while according to Le Blanc and Wurzbach, the three sheets bearing views of Amsterdam dating from 1770 were executed after drawings by Jan de Beijer. Still lacking any description in the literature, evidently, is a small etched landscape with a sailboat, dated 1763, and based on the artist's own composition (Rijksmuseum, Amsterdam), whose experimentally, sketchy, uncertain style of execution identifies it as a debut work.
In the present series, dating from 1768, in contrast, Cats – who became a member of the Guild of St. Luke in Amsterdam in 1764 – emerges as an experienced etcher and in particular a skillful draftsman, entirely in the tradition of 17th century Dutch landscape. Through the mediation of his drawing teacher G. van Rossum, A. Waterloo may well have served as a particularly important model. Cats's imaginary village landscapes – presumably devised in the studio – may also be a late reflection of the charming village portraits of R. Roghman, altogether 182 of whose drawings Cats owned.

Cats was ascribed with an almost photographic memory (uyt de Gedagten), which allowed him to reconstruct the landscapes he had viewed in nature with the greatest fidelity once back in the studio. Like most of his late drawings, so sought after during his lifetime, the present six early landscape etchings may be regarded as capriccios based on the loveliest scenes he had observed out-of-doors.

16 *Souvenir d'Italie.* 1871

Autographie. 13,1 x 18,1 cm (Darstellung); 39,2 x 52,2 (Blattgröße)
Delteil 27/I (von II)

Hervorragender Abzug des I. Zustandes, der von Delteil als *très rare* ausgezeichnet ist. Einer von nur ca. 10 bekannten Abzügen.
Eindrucksvoll gedruckt in delikatem Rot-Braun (‚en Bistre') auf grau getöntem Chine collé.

In perfekter Erhaltung, d.h. auch das Blatt selbst völlig unbeschnitten.

Die Folge >Douze Croquis et Dessins originaux sur Papier Autographique< wurde 1872 publiziert mit der hier vorliegenden Komposition. Sie zählt zu Corots eindrucksvollsten Werken.

Bezüglich der Technik wurden diese Blätter ‚Autographien' genannt (eigentlich handelt es sich um Lithographien), denn Corot zeichnete die Darstellungen auf ein speziell präpariertes Papier, das anschließend auf den Stein abgeklatscht wurde.

Neben einigen wenigen Probedrucken wurde von Lemercier eine Auflage von 50 Abzügen gedruckt.

Les autographies de Corot sont tout particulièrement adorables; elles renferment en plus haut degrés de charme, de style et le science naive propres à Corot. (L. Delteil)



JEAN-BAPTISTE-CAMILLE COROT 1796 Paris – Ville d'Avray 1875

16 *Souvenir d'Italie.* 1871

Autography. 13.1 x 18.1 cm (image); 39.2 x 52.2 (sheet)
Delteil 27/I (of II)

Superb impression of the 1st state, described by Delteil as *très rare.* One of only approximately ten known impressions. Before the number "10" at the top left and the address "Lemercier et Cie" below the motif.
Exceptionally impressive, printed in delicately shaded reddish-brown ('en bistre') on grey-tinted chine collé.
In perfect condition, on the fully preserved, untrimmed, wove paper (39.2 x 52.2 cm).

The series *Douze Croquis et Dessins originaux sur Papier Autographique,* which includes the present composition, was published in 1872. It is among Corot's most impressive graphic works. With regard to technique, these prints are called "autographs" rather than lithographs because Corot sketched the images on specially prepared paper that was subsequently squeezed onto the stone.
Printed by Lemercier apart from the few proofs – including the present sheet – was an edition of 50.

Les autographies de Corot sont tout particulièrement adorables; elles referment en plus haut degrés de charme, de style et le science naive propres à Corot. (L. Delteil)

17 *Der Morgen. 1813*

Nach J. C. Klengel

Radierung und Kupferstich. 47,0 x 63,8 cm
Le Blanc 2; Andresen 3/ vor I (von IV); Rümann pag. 86; Fehlt bei A. Fröhlich
Provenienz: Carl Ernst Sieber, Dresden, Nachlass-Auktion J. A. Darnstedt am 11. Januar 1847, Nr. 234

Höchst seltener, unbeschriebener Probedruck aus dem Nachlaß des Künstlers.

Mit der bislang unbeschriebenen, nur schwach gerissenen ersten Künstleradresse ‚Klengel pinx. J A. Darnstedt sc. 1813' rechts unter der Darstellung. Vor den späteren Künstleradressen, dem Titel, der Angabe zum Besitzer der Vorlage, Fürst Paul Wolkonski in St. Petersburg, und der Widmung an König Friedrich von Sachsen.
Gedruckt auf der Rückseite eines Abzuges des 1801 nach einer Vorlage von C. W. E Dietrich gen. Dietrici entstandenen >Le Mage< (Andresen 1/IV) mit dem der Künstler in Dresden erste Furore gemacht hatte.

Die von Goethe hochgeschätzte Komposition entstand nach Ausweis des vorliegenden Probedrucks bereits 1813, drei Jahre bevor der Künstler einen Abzug zur Begutachtung durch den Dichterfürsten nach Weimar schickte. Goethe bedankte sich gemäß seiner Tagebuchaufzeichnungen am 11. Dezember 1816 in einem Schreiben an Darnstedt ausdrücklich für die ‚Klengelsche Landschaft' und widmete dem Stich eine ausführliche kritische Betrachtung, die er 1818 im 1. Band von >Über Kunst- und Altertümer< publizierte:
Ein Blatt von vieler Wirkung, indem das Licht, von eben aufgegangener Sonne herscheinend sowie die gesamte große Masse des nächsten Mittel= und Vordergrundes, verschwenderisch mit menschlichen Figuren, Thieren, Felsen, Bäumen, Sträuchern und Kräutern staffiert, ungemein kräftig gehalten sind. Vergleichen wir die Arbeit des Hrn. Darnstedt, eines der besten jetzt lebenden Kupferstecher im Landschaftlichen Fach, mit Hrn. Gmelins vorhin angezeigten Blatt nach C. Poussin, so ist die klare Luft im gegenwärtigen Stück vielleicht besser, heiterer und reiner gelungen… Die übrigen Theil: Ferne, Mittel= und Vordergrund hat Hr. Darnstedt mit dem löblichen Fleiß ausgearbeitet, sehr duftig und zart, nur scheint an ein Paar Stellen des Vordergrundes die Kraft der Schatten überflüssig groß…





17 *Morning. 1813*

After J. C. Klengel

Etching and engraving. 47.0 x 63.8 cm
Le Blanc 2; Andresen 3/before I (of IV); Růmann p. 86; not in A. Fröhlich
Provenance: Carl Ernst Sieber, Dresden, auction of the artist's estate on 11 January 1847, no. 234

Extremely rare trial proof from the artist's estate, not referenced in the literature to date.

With the first address of the artist "Klengel pinx. J. A. Darnstedt sc. 1813" on the right below the image, not been mentioned in the literature to date. Prior to the later addresses of the artists, the title, the indication of the owner of the prototype (Prince Paul Wolkonski in St. Petersburg), and the dedication to King Frederick of Saxony.
Printed on the reverse of an impression of Le Mage (Andresen 1/IV), which was produced in 1801 after a design by C.W.E. Dietrich (called Dietrici), through which the artist generated an initial furor in Dresden.

The present trial proof proves that this composition – held in high regard by Goethe – was executed as early as 1813, three years before the artist sent an impression to Weimar to be examined by the Prince of Poets. According to a diary entry dated 11 December 1816, Goethe thanked Darnstedt emphatically in a letter for the "Klengel landscape" and dedicated a detailed critique to the engraving, which he published in 1818 in the first volume of *Über Kunst und Altertum: A sheet of multiple effects, with the shining light of the rising sun, along with the entire extensive mass of the neighboring, middle, and foreground furnished to extravagance with human figures, animals, cliffs, tree trees, shrubbery, and vegetation, all depicted with immense power . If we compare the work of Mr. Darnstedt – among the best contemporary engravers in the field of landscape – with Mr. Gmelin's sheet after C. Poussin, discussed above, then the pellucid air in the present piece might well be deemed better, more cheerful, purer... Mr. Darnstedt has elaborated the other parts, the far distance and the middle and foreground, with laudable diligence, very gossamer and delicate, only in a few spots in the foreground is the heaviness of the shadows excessive ...*





17

18 *Maria Magdalena mit dem Kruzifix in einer Grotte. Um 1680/90*

Radierung.16,0 x 12,7 cm
Bartsch und Wurzbach 5; Hollstein 10
Provenienz: Comte C.-W. de Renesse-Breidbach (Lugt 1209)
F. Heugel (Lugt 3373)

Ausgezeichneter, partiell fast gratig zeichnender Abzug der seltenen Komposition.

Mit 1,5 cm breitem Papierrand um die Plattenkante. Der Sammlungsstempel von Conte C.-W. de Renesse Breidbach minimal duchschlagend, sonst in makelloser Frische.

Das gesamthaft nur 16 Blätter umfassende druckgraphische Œuvre de Deysters enstand vermutlich während seines mehrjährigen Aufenthalts in Italien (1682-1688) oder kurz danach, als er sich wieder in seiner Heimatstadt Brügge als Maler und Musikinstrumentenbauer niedergelassen hatte.
In ihrer flamboyanten Dynamik ist die Komposition ganz dem römischen Hochbarock verpflichtet. Komplex ist die Pose der in ihrer Meditation über das Kreuz geradezu in Verzückung geratenen Heiligen, das skizzenhafte Lineament voller Energie, mitunter gepaart mit subtilen tonalen Effekten vertikaler oder horizontaler Polierspuren der nur unvollständig geglätteten Platte.

18 *Mary Magdalene with a Crucifix in a Grotto.* *Circa 1680/90*

Etching.16.0 x 12.7 cm
Bartsch and Wurzbach 5; Hollstein 10
Provenance: Comte C.-W. de Renesse-Breidbach (Lugt 1209)
F. Heugel (Lugt 3373)

Excellent impression of this rare composition, almost burry in places.

With 1.5 cm paper margins around the platemark. The collector's a stamp of Conte C.-W. de Renesse Breidbach showing through minimally, otherwise in a state of immaculate freshness.

De Deyster's print oeuvre, consisting of altogether 16 sheets, was probably produced during his multiyear stay in Italy (1682-1688) or shortly thereafter, when he resettled in his hometown of Bruges as a painter and maker of musical instruments.
With its flamboyant dynamism, the composition is wholly indebted to the Roman High Baroque. The pose of the saint – who seems almost to be entering a state of rapture in her meditation on the crucifix – is highly complex; the rapidly sketched lines, so charged with energy, are combined in places with tonal effects produced by the traces of vertical or horizontal polishing of the only partially smoothed plate.



JOHANNES DOETECUM — Deventer ? – Haarlem 1605
LUKAS DOETECUM — tätig 1554-72, gest. vor 1589

19 *EUNTES IN EMAUS. Um 1555-1556*

Nach P. Bruegel d. Ä.

Radierung und Kupferstich. 32,1 x 42,4 cm
Bastelaer und Hollstein (Bruegel) 14; New Hollstein (Doetecum) 18;
New Hollstein (Bruegel) 56
Wasserzeichen: Kleines Wappen mit drei Fleurs de lis unter einer Kreuzblume
[Wappen der Universität von Paris], darunter Schriftband
(ähnlich Briquet 1844 ff.)
Provenienz: Fürstlich Waldburg Wolfegg'sches Kupferstichkabinett (Lugt 2542)
Paul Fatio (Lugt 3701)
Sotheby's, London, 17. März 1966, Nr. 38

Eines der ersten Zeugnisse der engen und überaus fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen Bruegel und seinem Antwerpener Verleger H. Cock, der unmittlebar nach der Rückkehr des Künstlers von seiner Italienreise die in zahlreichen Zeichnungen festgehaltenen Natureindrücke von den Brüdern Doetecum in deren virtuos ausgeübter Radier- und Stichtechnik auf Kupferplatten übertragen ließ.

Zu der berühmten Folge der >12 großen Landschaften< zusammengefaßt und 1555 publiziert, zählen die Kompositionen mit ihrem *unmittelbaren Überwältigtsein von der Größe der Natur und der Organizität der Landschaft* (K. Oberhuber) zu den wichtigsten stilprägenden Publikationen ihrer Zeit.

Exzellenter, markant tiefschwarz gedruckter früher Abzug. Von schönster Transparenz und Klarheit. Noch mit den deutlich sichtbaren Hilfslinien für den Titel im Unterrand.

Mit schönem 4 mm Rändchen um die Plattenkante. Ohne die üblicherweise häufig störende vertikale Mittelfalte. Eine schwache Trockenfalte ist nur rückseitig schwach wahrnehmbar. In so unberührter Frische, von größtmöglicher Harmonie und Schönheit.

Die Landschaft auf diesem Blatt scheint zweigeteilt. Von links unten führt ein Fluß ins Bildzentrum, macht dort eine leichte Biegung und fließt weiter hinten ins Meer. Die rechte Bildhälfte wird dagegen von einem großen Laubbaum dominiert, der zwar die Aussicht in die Ferne versperrt, unseren Blick jedoch auf drei Pilger lenkt, die sich einem etwas tiefer gelegenen Gehöft nähern. Erst bei genauem Hinsehen wird man den Nimbus über dem Kopf des Mittleren bemerken, der diesen als Christus ausweist. Die gerade untergehende Sonne und nicht zuletzt der Bildtitel identifizieren die Szene als den Gang nach Emmaus, auf dem der auferstandene Christus zwei Jüngern begegnet, ohne von ihnen erkannt zu werden (Lk. 24, 13-30). Auf der Vorzeichnung (Koniklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen) für dieses Blatt fehlen jedoch sowohl die Sonne als auch der Heiligenschein. Es stellt sich daher die Frage, ob das Thema der Druckfassung allein auf Bruegel zurückzuführen ist. (B. Kaschek)


EVNTES·IN EMAVS



JOHANNES DOETECUM
LUKAS DOETECUM

Deventer ? – Haarlem 1605
Active 1554-72, died before 1589

19 *EUNTES IN EMAUS. Circa 1555-1556*

After P. Bruegel the Elder

Etching and engraving. 32.1 x 42.4 cm
Bastelaer and Hollstein (Bruegel) 14; New Hollstein (Doetecum) 18;
New Hollstein (Bruegel) 56
Watermark: small coat of arms with three fleurs de lis below flower [coat of arms of the University of Paris] and letters underneath (similar to Briquet 1844 ff.)
Provenance: Fürstlich Waldburg Wolfegg'sches Kupferstichkabinett (Lugt 2542)
Paul Fatio (Lugt 3701)
Sotheby's, London, 17 March 1966, no. 38

One of the earliest examples of the close and prolific collaboration between Bruegel and his publisher H. Cock, who commissioned the Doetecum brothers – famous for their refined technique, which combined engraving and etching – to translate some of the graphic studies after nature, executed by the artist during his Italian journey, into the medium of the print immediately after Bruegel's return to the Netherlands.

Assembled to form the famous series *Twelve Landscapes* and published in 1555, these compositions, which provided an *immediate sensation of being overwhelmed by the magnificence of nature and the organicity of the landscape* (K. Oberhuber), are regarded as among the most important and stylistically influential publications of their time.

Excellent early impression printed in superbly deep black ink. Of the utmost transparency and clarity. Still with the clearly visible auxiliary lines for the title in the lower margin.

With beautiful 4 mm margins around the platemark. Without the commonly found but disturbing vertical centerfold. A slight drying fold is perceptible only on the reverse. Displaying pristine freshness and of the greatest harmony and beauty.

The landscape in this composition seems to be divided in two. A river flows toward the center of the scene from the lower left before making a slight bend and continuing into the sea. The right-hand side is dominated by an enormous deciduous tree, obstructing the view into the distance and guiding the gaze toward three pilgrims, who approach a farm set further in the background. Only upon closer inspection do we become aware of the halo visible above the head of the central figure, identifying him as Christ. The setting sun and the title identify the scene as the Way to Emmaus, where the resurrected Christ meets two disciples without being recognized by them. (Luke 24:13-30) Both the setting sun and the halo are missing from a preliminary drawing for this work (Koniklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp), raising the question of whether the source of this print can be traced to Bruegel alone. (B. Kaschek)





ALBRECHT DÜRER 1471 Nürnberg 1528

20 *Kreuztragung.* *1498/99*

Holzschnitt. 39,3 x 28,1 cm
Bartsch 10; Meder 119/II (von III c); Schoch-Mende-Scherbaum 160
Wasserzeichen: Blume und Dreieck (Meder Wz. 127)

Blatt 7 der Folge >Die große Passion<

Druck der lateinischen Textausgabe von 1511

Ausgezeichneter, früher Abdruck vor dem nur wenig später, noch während des Drucks für die lateinische Textausgabe von 1511 aufgetretenen Sprung durch das Monogramm.
Wie von Meder speziell erwähnt, auf Papier mit dem Wasserzeichen ‚Blume und Dreieck'.

Mit 2-3 mm Papierrand um die Einfassung. Unberührt.

Die Darstellung gehört zu der zwölf Blätter umfassenden Folge der >Großen Passion<. Sieben Kompositionen - darunter auch die vorliegende – entstanden unmittelbar im Anschluß an die >Apokalypse< in den Jahren 1497-1500. Panofsky zufolge gehört die >Kreuztragung< zu den Holzschnitten der >Großen Passion<, die *den Faden der Entwicklung an dem Punkt aufnehmen, der bei Vollendung der Apokalypse erreicht war.* Sie wurden zunächst als Einzelblätter verkauft. Vier weitere kamen 1510 hinzu, das Titelblatt erst 1511. In diesem Jahr wurden alle Blätter erstmals als zusammenhängende Buch-Folge, mit einem rückseitigen Text versehen, publiziert.

Mehrere Aspekte einer Begebenheit werden… in der Kreuztragung angesprochen, wo scheinbar Akzidentielles die Bildaussage verstärkt: Die im Vordergrund erkennbare Distel steht als Symbol für die Leiden Christi und die Verbreitung des Christentums. Berührend ist der Blickkontakt zwischen dem unter der Last des Kreuzes strauchelnden Christus und der ihm das Schweißtuch reichenden Veronika; der am rechten Bildrand in Rückenansicht gegebene Soldat, in dem übrigens ein Selbstportrait vermutet wird, bezieht den Betrachter direkt in das Geschehen ein. Gleichzeitig bringt diese Figur den von Christus angeführten Zug zum Stehen, wodurch der im Buch blätternde Betrachter zum Verweilen aufgefordert und zur Kontemplation eingeladen wird…
(H. Widauer, in: Ausst. Kat. >Albrecht Dürer<, Wien 2003)

20 *Christ Carrying the Cross.* 1498/99

Woodcut. 39.3 x 28.1 cm
Bartsch 10; Meder 119/II (of III c); Schoch-Mende-Scherbaum 160
Watermark: flower and triangle (Meder Wz. 127)

Sheet 7 from the series *The Large Passion*.

From the Latin text edition of 1511.

Very fine early impression prior to the crack that passes through the monogram, which appeared during the printing of the Latin text edition of 1511.
As mentioned specifically by Meder, on paper with the *flower and triangle* watermark.
With 2-3 mm paper margins around the framing line. Pristine.

This composition belongs to the series of 12 sheets that comprise the *Large Passion*. Seven compositions, among them the present one, were produced in the years 1497-1500, following *The Apocalypse*. According to Panofsky, the *Carrying of the Cross* is among the woodcuts of the *Large Passion* that took up *the thread of evolution at exactly that point which had had been reached when The Apocalypse was finished.* Initially, they were sold as individual sheets. Four additional woodcuts were added in 1510, and the title sheet arrived only in 1511. In that year, the entire series was published for the first time as a unified book with texts appearing on the reverses of each sheet.

In the Carrying of the Cross, a number of aspects of the event… are taken up, with ostensibly inadvertent details heightening the expressive force of the image: the thistle recognizable in the foreground is a symbol of Christ's Passion and the propagation of Christianity. A moving element is the eye contact between Christ, who stumbles under the weight of the Cross, and Veronica, who offers him the sudarium; the soldier, shown from the rear and positioned at the right-hand side of the picture – and regarded, incidentally, as a self-portrait of the artist – serves to initiate the beholder directly into the depicted events. At the same time, this figure brings the procession, led by Christ, to a halt, inviting the reader, who browses through the volume, to pause and engage in contemplation…
(H. Widauer, exhib. cat. *Albrecht Dürer*, Vienna 2003)



ALBRECHT DÜRER 1471 Nürnberg 1528

21 *Die Schaustellung Christi. Um 1509*

Holzschnitt. 12,9 x 9,8 cm
Bartsch 35; Meder 144/II (von IV); Schoch-Mende-Scherbaum 205
Wasserzeichen: Hohe Krone (Meder Wz. 20)
Provenienz: Osbert Howard Barnard (Lugt 2007b)

Blatt 20 der Folge >Die kleine Holzschnittpassion<

Ungewöhnlich schöner, klar zeichnender Abzug der Ausgabe von 1511 mit dem lateinischen Text auf der Rückseite.

Mit der Custode Ciii im breiten Papierrand (Blattmaß 19,8 x 14,3 cm).

Dieses Andachtsbild faßt die Leiden der Passion zusammen... Ihm ordnet Dürer diesen letzten Abschnitt vor der Kreuzigung unter und kommt dadurch zu der auffallenden Verkleinerung gerade der Hauptgruppe. So unlogisch dieses auf den ersten Blick wirkt, und so sehr diese Darstellung sich von den bisher üblichen unterscheidet, Dürer setzt mit Hilfe seiner Italienischen Erfahrungen der Perspektive und der den Raum erklärenden Figuren dieses Andachtsbild in die Mitte... des ganzen Buches. (H. Appuhn)

20



C iiij



21 *Ecce Homo. Circa 1509*

Woodcut. 12.9 x 9.8 cm
Bartsch 35; Meder 144/II (of IV); Schoch-Mende-Scherbaum 205
Watermark: tall crown (Meder Wz. 20)
Provenance: Osbert Howard Barnard (Lugt 2007b)

Sheet 20 from the *Small Woodcut Passion*

Uncommonly lovely, clearly printed impression from the edition of 1511 with Latin texts on the reverses.

With the custos "Ciii" on the wide paper margin (sheet dimensions 19.8 x 14.3 cm).

This devotional image encapsulates the sufferings of the Passion… To it, Dürer subordinates the last section preceding the Crucifixion, thereby arriving at the conspicuous reduction in size of the main group. As illogical as this appears at first glance, and as much as the scene differs from the previous ones, Dürer sets this devotional image – created with the help of his Italian experiences with perspective and with space-clarifying figures – at the center… of the entire book. (H. Appuhn)

ALBRECHT DÜRER 1471 Nürnberg 1528

22 *Mariens Verehrung. Um 1502*

Holzschnitt. 29,7 x 20,9 cm
Bartsch 95; Meder 207/II (von III f); Schoch-Mende-Scherbaum 185
Wasserzeichen: Blume mit Dreieck (Meder Wz. 127)
Provenienz: Doublette des Martin von Wagner Museum, Würzburg
(Lugt 2650d und Lugt 2541c)

Blatt 20 der Folge >Das Marienleben<
Lateinische Textausgabe von 1511

Das Schlußblatt der Folge in einem ganz ausgezeichneten Abzug mit dem zweizeiligen Impressum und der elfzeiligen Warnung vor Nachahmung. Wie immer ohne rückseitigen Text.

Wie von Meder speziell für die Ausgabe von 1511 erwähnt, gedruckt auf Papier mit dem Wasserzeichen ‚Blume mit Dreieck'.

Mit 5 mm Rand um die Einfassungslinie bzw. mit dem Text im Unterrand. Tadellos.

Die Komposition gilt als frühester Holzschnitt zu Dürers >Marienleben< und dürfte bereits um 1502 entstanden sein. Mit den um die Gottesmutter hinter einer Brüstung dicht gedrängten Heiligen Katharina, Johannes dem Täufer, Hieronymus, Antonius, Paulus, Augustinus und Joseph sowie drei Engeln orientiert sich die Darstellung deutlich am Typus der ‚sacra conversatione', den Dürer in dieser Form während seines ersten Venedigaufenthaltes kennengelernt haben mag: *Das Kernmotiv der Maria mit dem auf dem Schoß stehenden Kind ist in zahlreichen großformatigen Werken venezianischer Künstler dargestellt, beispielsweise bei Mantegnas Madonna in San Zeno (Verona) oder mehreren Tafeln Bellinis. Auch die Konstruktion des Bildraumes reflektiert die Schemata großer Altargemälde von Bellini oder Vivarini und ist nach dem Muster Mocettos oder Crivellis hinter einer Brüstung mit Figuren gefüllt. Die auf der Brüstung arrangierten Blumen erinnern an Werke von Crivelli und Antonello da Messina.* (A. Scherbaum)

Das in der endgültigen Zusammenstellung des >Marienlebens< nach der zweiten Italienreise als Schlußblatt verwendete Andachtsbild könnte zunächst als Titelblatt konzipiert gewesen sein. Dafür sprechen die beiden, von Putten gehaltenen leeren Wappenschilde auf der vorderen Brüstung. Einem verbreiteten Brauch gemäß, könnten sie zur Aufnahme von Besitzerwappen gedacht gewesen sein.



Impreſſum Nurnberge per Albertum Durer pictorem. Anno chriſtiano Milleſi
mo quingenteſimo vndecimo.

22 *The Glorification of the Virgin.* *Circa 1502*

Woodcut. 29.7 x 20.9 cm
Bartsch 95; Meder 207/II (of III); Schoch-Mende-Scherbaum 185
Watermark: flower with triangle (Meder wm. 127)
Provenance: duplicate from the Martin von Wagner Museum, Würzburg
(Lugt 2650d and not in Lugt)

Sheet 20 from the *Life of the Virgin*.
Latin text edition of 1511.

The final sheet of the series in a quite excellent impression with the two-line imprint and the eleven-line warning against counterfeiting. As always, without the text on the reverse.

Printed on paper with the "flower with triangle" watermark, as mentioned specifically by Meder for the edition of 1511.

With 5 mm margins around the framing line and with the text along the lower margin. Pristine.

This composition is regarded as the earliest woodcut from Dürer's Life of the Virgin, and may be dated as early as 1502. The Mother of God is set behind a parapet and surrounded by a dense throng consisting of St. Catherine, John the Baptist, Saints Jerome, Anthony, Paul, Augustine, and Joseph, as well as three angels; the scene is clearly oriented toward the type of the "Sacra Conversatione," with which Dürer may have become acquainted during his first stay in Venice: *The core motif of Mary with the Child standing on her lap is depicted in numerous large-format works by Venetian artists, among them Mantegna's Madonna in San Zeno (Verona) and a number of panel paintings by Bellini. The structure of the pictorial space as well reflects the schemata of large altar paintings by Bellini and Vivarini, and is filled with figures behind a parapet according to the model of Mocetto or Crivelli. The flowers arranged on the carpet are reminiscent of works by Crivelli and Antonello da Messina.* (A. Scherbaum)

This devotional image, which ultimately – after the artist's second trip to Italy – came to occupy the concluding position within the *Life of the Virgin*, may have been conceived initially as a title page. Indications of this include the two empty coats of arms held by putti toward the front of the parapet. In keeping with widespread practice, they may have been intended to receive the family crests arms of future owners.





FRANZ DE PAULA FERG 1689 Wien – London 1740

23 *Bergige Landschaft mit zwei Männern im Gespräch.* *Um 1726*

Radierung. 12,9 x 15,0 cm
Fehlt bei Nagler; Le Blanc 8; Weigel 8975; Heller-Andresen 2

Sicherlich die reifste Radierung im nur wenige Blätter umfassenden druckgraphischen Werk des Künstlers.

Kontrastreicher Abzug von schönster Klarheit und Transparenz, namentlich im absichtsvoll schwächer geätzten Hintergrund. Nahezu rein gewischt, bis auf wenige Reste von Plattenton, die etwa auf dem Bauch des jungen Mannes, der auf den Felsen ruht, malerisch besonders effektvolle Akzente setzen und somit die luzide Atmosphäre der Komposition auf das Glücklichste unterstützt.

Mit feinem Rändchen um die Einfassung.

Der aus Wien stammende Künstler, hatte sich nach Aufenthalten in Leipzig, Dresden und Niedersachsen um 1724 in London niedergelassen, wo er sich schon bald einen Namen als Maler von Pastoralen oder idealisierten arkadischen Landschaften machte.
Wie C. L. von Hagedorn berichtet, ließ sich Ferg durch seinen Freund J. A. Thiele, der ihm aus Dresden seine ersten Radierversuche zur Beurteilung nach London geschickt hatte, anregen, selbst zu radieren. In seinem Antwortschreiben vom 25. August 1725 kündigte er an, im kommenden Winter eine Folge von 8 Blättern radieren zu wollen, die 1726 unter dem Titel >Capricci fatti per F v. F< publiziert wurde. Verglichen damit, belegt das vorliegende Einzelblatt, wie schnell Ferg offenbar in der Handhabung der neuen Technik Fortschritte machte und eine gewisse Virtuosität und Leichtigkeit erreichte, die es ihm erlaubte, seinen künstlerischen Vorbildern aus den Niederlandes des 17. Jahrhunderts unmittelbar nachzueifern und seine Komposition in ein ‚goldenes Licht' zu tauchen, wie es N. Berchem getan hatte.
Ferg scheint nach diesem Höhepunkt nicht mehr weiter radiert zu haben, denn die vier weiteren Einzelblätter, die sich in der Sammlung des British Museum befinden, von Le Blanc jedoch nicht erwähnt werden, müssen als erste Radierversuche des Künstlers angesehen werden.

Von großer Seltenheit, wie schon Weigel 1840 bemerkte.



FRANZ DE PAULA FERG 1689 Vienna – London 1740

23 *Mountain Landscape with Two Men in Conversation. Circa 1726*

Etching. 12.9 x 15.0 cm
Not listed in Nagler; Le Blanc 8; Weigel 8975; Heller-Andresen 2

Surely the most sophisticated etching among the small number of sheets that comprise this artist's print oeuvre.

Richly contrasting impression of the most beautiful clarity and transparency, particularly in the background, which was deliberately etched more faintly. Wiped nearly clean except for a few residues of plate tone, which give rise to painterly accents with a special effectiveness, for example on the stomach of the young man who stands on the cliff, thereby enhancing the composition's lucid atmosphere in the most felicitous way.

With fine margins around the framing line.

Around 1724, after stays in Leipzig, Dresden, and Niedersachsen, this artist – a native of Vienna – settled in London, where he soon made a name for himself as a painter of pastorals and other idealized Arcadian landscapes.
As C. L. von Hagedorn reports, Ferg was inspired to take up etching by his friend J. A. Thiele, who had sent his own first attempts at etching to London from Dresden, requesting his friend's opinion. In a reply dated August 25, 1725, Ferg announces his plan to etch a series of eight sheets during the coming winter, which he later published in 1726 under the title *Capricci fatti per F v. F.* Compared with this series, the present single sheet demonstrates how quickly Ferg seems to have made progress in handling the new technique, attaining sufficient virtuosity and fluency to allow him to directly emulate 17th-century Dutch models, immersing his compositions in a 'golden light' in a way compared Berchem.
After this highpoint, Ferg seems to have ceased producing etchings, since an additional group of four single sheets, found today in the collection of the British Museum, and not however mentioned by Le Blanc, must be regarded as representing the artist's first attempts in the medium.

Of the greatest rarity, as remarked by Weigel already in 1840.

ERNST FRIES — 1801 Heidelberg – Karlsruhe 1833

24 *Der gesprengte & der Bibliothek Thurm vom Heidelberger Schlosse.* 1820

Lithographie mit einer Tonplatte gedruckt. 26,3 x 34,1 cm
Winkler 231.9/II; Wechssler 756/I (von II)

Die vielleicht eindrucksvollste Komposition der >Sechs Ansichten des Heidelberger Schlosses<, dem druckgraphischen Hauptwerk der Heidelberger Romantik.

Ausgezeichneter Frühdruck mit dunkel-ocker-farbiger Tonplatte. Nur mit dem Namen des Künstlers und dem Datum 1820 unten rechts, noch vor dem Titel und der Verlegeradresse von Mohr und Winter in Heidelberg.

Mit bis zu 4 cm Papierrand um die Darstellung.

Fries hatte die Technik der Kreidelithographie mit Tonplatte, bei der die Reserven wie Weißhöhungen erscheinen, obwohl es nur die Farbe des hellen Papiers ist, erst kurz zuvor während seines Aufenthaltes an der Münchener Akademie 1818 vermutlich bei N. Strixner kennengelernt.
Im Winter 1819/20 übertrug Fries seine im Sommer zuvor entstandenen Zeichnungen vom Heidelberger Schloß eigenhändig mit großer Bravour auf Lithographie-Steine, bevor er erneut seine Heimatstadt in Richtung München verließ.


Ernst. Fries fec. 1820.



24 *Der gesprengte & der Bibliothek Thurm vom Heideberger Schlosse.* –
The Exploded Tower and Library of Heidelberg Castle. 1820

Lithograph printed with one tint stone. 26.3 x 34.1 cm
Winkler 231.9/II; Wechssler 756/I (of II)

Perhaps the most impressive composition within the *Sechs Ansichten des Heidelberger Schlosses* (Six Views of Heidelberg Castle), the printed masterpiece of so-called Heidelberg Romanticism.

Extraordinary fine early impression printed with a dark-ochre tint stone. With the artist's name and the date "1820" at the bottom right only. Still before the title and the publisher's address of Mohr and Winter in Heidelberg.

With up to 4 cm margins beyond the image.

Fries became acquainted with the technique of chalk lithography combined with a tint stone through N. Strixner in 1818 during studies at the Munich Academy. Having returned to his native town, the artist made drawings of Heidelberg Castle during the summer of 1819 and transferred them with virtuosity onto lithography stones during the following winter before leaving Heidelberg again for Munich.

CLAUDE GELLÉE
Genannt LE LORRAIN

1600 Chamagne (Lothringen) – Rom 1682

25 *Le Passage du Gué. 1634*

Radierung. 10,5 x 17,1 cm
Robert-Dumesnil 3/I (von III); Blum 8/I (von III); Russell 18/I (von III); Mannocci 12/IIA (von V); Ausstellungskatalog Frankfurt, 2012, Nr. 81, das vorliegende Exemplar
Provenienz: Duc d'Arenberg (ohne Stempel, vgl Lugt und Lugt Suppl. 567)
Christie's, London, Auktion am 6. Dezember 1985, Nr. 235
Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, Katalog 17, 1986, Nr. 44
Deutsche Privatsammlung

Eines der schönsten bekannten Exemplare.

Exquisiter Frühdruck, der, laut M. Sonnabend sicherlich noch vom Künstler eigenhändig gedruckt worden ist. Atmosphärisch herrlich dicht, mit delikatem Plattenton insbesondere im unteren Teil, wodurch der Eindruck einer nächtlichen Stimmung glücklich unterstützt wird.

Noch vor den Kritzern im Himmel rechts und links des Baumes, die als Kennzeichen der B-Variante gelten.
Das einzige von Mannocci speziell erwähnte Exemplar dieses frühen Zustandes neben dem Abzug in Oxford. Da der erste Etat, vor der Überarbeitung der Signatur, als Unikat gilt, mithin der früheste erreichbare Abzug überhaupt, der wegen seiner überragenden Schönheit 2012 in der Ausstellung >Claude Lorrain. Die verzauberte Landschaft< in Frankfurt zu sehen war.

Rings mit tief gratig abgesetzter Plattenkante.
Tadellos frisch, wie gerade aus dem seinerzeit aufgelösten Album des Herzogs von Arenberg entnommen. In der originalen Sammlungsmontage, d.h. entlang der Ränder aufgelegt auf die Seite des alten Sammelbandes, sonst frei.

Die Komposition gilt als eines der wenigen Nachtstücke im graphischen Werk des Künstlers und ist sicher orientiert an ähnlichen Blättern von A. Elsheimer.
Claude's line, however, is both finer and more complicated, resulting in greater pictorial sophistication. While Elsheimer crosshatched the trees behind the figures, creating an uniformly dark mass, Claude used short strokes, varying in kind and direction, and left parts of the paper untouched, so the trees are more credible as three-dimensional objects permeated by air and light. (H. D. Russel)





CLAUDE GELLÉE
Called LE LORRAIN

1600 Chamagne (Lorraine) – Rome 1682

25 *The Ford.* 1634

Etching, 10.5 x 17.1 cm
Robert-Dumesnil 3/I (of III); Blum 8/I (of III); Russell 18/I (of III); Mannocci 12/IIA (of V);
Exhibition catalogue, Frankfurt, 2012, no. 81, the present example
Provenance: Duc d'Arenberg (without stamp, cf. Lugt and Lugt Suppl. 567)
Christie's, London, auction on 6 September 1985, no. 235
Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, Catalog 17, 1986, no. 44
Private collection, Germany

Among the most beautiful known examples.

Exquisite early impression which – according to M. Sonnabend – must have been printed by the artist himself. With marvelous atmospheric density and delicate plate tone, especially in the lower section, consummately reinforcing the impression of a nocturnal ambience.

Before the scratches in the sky to the right and left of the tree, considered a distinguishing mark of the B-variant.
Aside from a proof in Oxford, the only example of this early state specifically referenced by Mannocci. Since the 1st state, before the reworked signature, is considered unique, the present impression is the earliest available proof, and was included in 2012 at the exhibition Claude Lorrain in Frankfurt by virtue of its outstanding beauty.

With a deeply burry and distinct platemark all the way around.
Impeccably fresh, as though recently extracted from the dissolved album belonging to the Duke of Arenberg. In the original collector's mount, i.e. fixed to a page of the old collection anthology along the margin, otherwise unattached.

The composition is regarded as among the few nocturnes in the artist's graphic oeuvre, and is clearly oriented toward similar sheets by A. Elsheimer.
Claude's line, however, is both finer and more complicated, resulting in greater pictorial sophistication. While Elsheimer crosshatched the trees behind the figures, creating an uniformly dark mass, Claude used short strokes, varying in kind and direction, and left parts of the paper untouched, so the trees are more credible as three-dimensional objects permeated by air and light. (H. D. Russel)

26 *Familie Christi. 1818*

Lithographie. 49,0 x 64,7 cm (Darstellung) bzw. 56,1 x 72,2 cm (Rahmen).
Blattmaß: 67,3 x 91,4 cm
Schwarz (Franz Goldmann) 1/III
Provenienz: Franz von Hauslab (?)
Fürsten zu Liechtenstein

Äußerst seltene Inkunabel der Wiener Lithographie.

Das 1818 entstandene, monumentale Blatt gilt als eines der künstlerisch wie technisch reifsten Produkte aus der ein Jahr zuvor gegründeten Steindruckerei des Philipp von Phillisdorf. Wie nur wenige seiner Wiener Kollegen vor ihm verstand es Phillisdorf, um sich eine Schar von Künstlern zu sammeln, die bereit waren, sich im neunen druckgraphischen Medium der Lithographie zu versuchen. Neben den kleinformatigen, zumeist recht bescheidenen landschaftlichen Kompositionen, die J. A. Klein und J. C. Erhard für die Phillisdorfische Steindruckerey schufen, nimmt sich F. Goldmanns >Familie Christi< - eine nach eigenem Entwurf groß angelegte und mit technischem Raffinement umgesetzte Figurenkomposition - als geradezu programmatisches Paradestück des erst jungen Unternehmens aus. H. Schwarz zufolge ist das Blatt, *von kleinen Mängeln abgesehen, vollendet gedruckt* und verfügt *über eine so reiche Skala von Tönen (…), wie wir sie erst wieder in viel späterer Zeit antreffen.*

Über F. Goldmanns Leben und künstlerisches Schaffen ist wenig bekannt. Nach seiner Ausbildung an der Wiener Akademie scheint sich Goldmann zunächst als Historienmaler in seiner Heimatstadt zu etablieren versucht zu haben, bevor er sich in späteren Jahren mehr und mehr als Kunsthändler betätigte. In der Widmung des vorliegenden Blattes an einen seiner vermutlich ersten Mäzene namens Ratanowsky, *Kenner und Schätzer der Bildenden Künste, Aufmunterer der aufkeimenden Talente, Beförderer des Guten und Nützlichen…* bezeichnet er sich stolz als k. k. akad. Historienmaler, der ganz offensichtlich das neue druckgraphische Medium offensiv zur Eigenwerbung für seine künstlerischen Fähigkeiten einzusetzen beabsichtigte.

Goldmanns >Familie Christi< nimmt allein schon von der Größe eine singuläre Stellung innerhalb der frühen Wiener Lithographie ein. Die Bewältigung eines solch großen Formats war angesichts des leicht zerbrechlichen Materials des Solnhofener Steins eine besondere Herausforderung, zumal der Künstler, Schwarz zufolge, gleich zwei Lithographiesteine für seine Arbeit benutze: einen für die Darstellung der Heiligen Familie in einer Landschaft und einen zweiten für den Rahmen und die Schrift.

Der vorliegende Abzug des endgültigen Zustandes mit dem Wort Gloria auf der Banderole des Johannesknaben und mit dem vollständigen Text im Unterrand, den Schwarz nur in zwei Exemplaren in der Albertina und der Österreichischen Nationalbibliothek hat nachweisen können, stammt aus der Sammlung der Fürsten zu Liechtenstein, die es direkt beim Künstler erworben haben könnten. Möglicherweise gelangte das Blatt aber auch erst 1883 in die Fürstliche Sammlung, als Fürst Johann II. von Liechtenstein F. Hauslabs bedeutende Sammlung an Inkunabeldrucken der Wiener Lithographie aus dessen Nachlass erwarb.



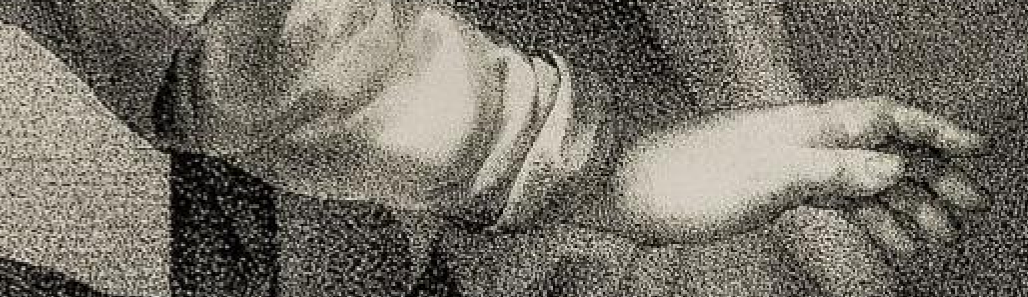
Dem Herrn Wirthschaftsrathe **RATAKOWSKY**, Kenner und Schätzer der bildenden Künste,

Aufmunterer der aufkeimenden Talente, Beförderer des Guten und Nützlichen, Mitglied der k.k. Landwirthschafts Gesellschaft in Wien

WIEN am 4. October 1818 vollendet

Hochachtungsvoll gewidmet von Seinem *Freunde* Franz Goldmann

k.k. Hist. Mahler





26 *The Holy Family. 1818*

Lithograph. 49.0 x 64.7 cm (composition) and 56.1 x 72.2 cm (frame). Sheet dimensions: 67.3 x 91.4 cm
Schwarz (Franz Goldmann) 1/III
Provenance: Franz von Hauslab (?)
The Princes of Liechtenstein

An extremely rare incunabulum of Viennese lithography.

This monumental sheet, created in 1818, is regarded – artistically and technically – as among the most mature products of the lithography printing studio of Philipp von Phillisdorf, established just one year earlier. Like a few of his Viennese predecessors, Phillisdorf proved capable of assembling a flock of artists who were prepared to give the new lithographic print medium a try. Alongside small-format and for the most part modest landscape compositions produced by J. A. Klein and J. C. Erhard for Phillisdor's enterprise, F. Goldmann's *Holy Family* – an ambitious figural composition based on the artist's own design and realized with great technical sophistication – served as a programmatic showpiece of sorts for the still young printing business. H. Schwarz expressed the view that *aside from minor defects, the sheet was consummately printed and displayed a rich gamut of tones (...), the like of which would be reencountered only far later.*

Little is known about F. Goldmann's life and artistic career. After receiving training at the Vienna Art Academy, Goldmann seems to have sought to establish himself initially as a history painter in his hometown before becoming increasingly active as an art dealer. In the dedication of the present sheet to a man named Ratanowsky, presumably one of his first patrons, and described as a *connoisseur of and expert in the fine arts, encourager of nascent talents, promoter of the good and useful...* he refers to himself proudly as a k. k. akad. Historienmaler (a history painter trained at the Imperial and Royal Art Academy), who clearly intended to promote himself by appropriating the new print medium as a vehicle for his artistic achievements.

By virtue of its exceptional dimensions alone, Goldmann's *Holy Family* occupies a special position within early Viennese lithography. Given the fragile character of the Solenhofen stone used as a printing block, this large format represented a special challenge, particularly since, according to Schwarz, Goldmann used two different lithography stones for his composition: one for the depiction of the Holy Family in the landscape, and a second one for the frame and the text.

The present impression of the final state, with the word "Gloria" on the banderole of the young John the Baptist, and the complete text along the lower edge – which Schwarz was able to document for only two exemplars, one in the Albertina and the other in the Austrian National Library – comes from the collection of the Princes of Liechtenstein, and may have been acquired directly from the artist. But the sheet may have entered the princely collection only in 1883, when Prince Johann II of Liechtenstein acquired a major collection of prints from the incunabulum period of Viennese lithography from the estate of F. Hauslab.




fecit
1647

27 *Muff mit Brokatschleife.* 1647

Radierung. 7,9 x 11,0 cm
Parthey und Pennington 1945; New Hollstein 797
Wasserzeichen: Schellenkappe (oberer Teil)
Provenienz: Deutsche Privatsammlung

Eines der köstlichen Muff-Stilleben des Künstlers, die als *justly the best loved and admired of all Hollar's prints* gelten, *they constitute his most original contribution to the history of printmaking.* (R. T. Godfrey)

Brillant, herrlich tiefschwarz gedruckt. Von schönster Transparenz und Klarheit, so daß sowohl die flauschig-weiche Stofflichkeit des seidig glänzenden Pelzwerks, als auch die ganz andersartige Struktur des reich ornamentierten Brokatbandes mit den hell aufleuchtenden Lichtreflexen der eingewebten Metallfäden fast haptische Präsenz gewinnen. Die höchst delikaten, unglaublich dicht gefügten Liniensysteme, mit denen Hollar hier arbeitete, erlaubten nur ganz wenige voll befriedigende Abzüge, wie hier vorliegend.

Auf der Plattenkante geschnitten bzw. gelegentlich mit hauchfeinem Papierrändchen darüber hinaus. Die linke untere Ecke minimal verstärkt, sonst in perfekter Erhaltung.



27 *Muff with Brocade Band.* 1647

Etching. 7.9 x 11.0 cm
Parthey and Pennington 1945; New Hollstein 797
Watermark: foolscap (upper part)
Provenance: private collection, Germany

One of a number of exquisite muff still lifes by this artist, which have received praise as *justly the best-loved and admired of all Hollar's prints,* and as constituting *his most original contribution to the history of printmaking.* (R. T. Godfrey)

Brilliant, marvelously deep black impression. Of the loveliest transparency and clarity, so that both the soft, fluffy materiality of the silky, glossy fur, as well as the markedly contrasting structure of the richly ornamented brocade band, whose interwoven metal threads produce bright reflections, acquire an almost haptic presence. The strikingly delicate, incredibly dense texture of lines with which Hollar works here meant that only a very small number of satisfactory impressions were possible, among them the present one.

Cut down to the platemark or with extremely fine paper margins beyond it. The lower left corner has been very minimally reinforced, otherwise in a perfect state of preservation.

28 *Venedig – Die Piazzetta bei Mondschein.* *Um 1841*

Nach F. Nerly

Farblithographie von zwei Steinen in Schwarz und Blaugrau gedruckt. 33,5 x 46,2 cm (Darstellung)
Ausstellungskatalog >Venezia nell'Ottocento<, Museo Correr 1984/84, p. 78; Ausst. Kat. >Römische Tage – Venezianische Nächte. Friedrich Nerly zum 200. Geburtstag<, Dessau, Lübeck, Paderborn, 2007/2008, p. 189 und 192

... sonst ist das alte und neue Venedig bei mir im ewigen Entstehen, ja und sogar ein fortwährender Mondschein der solange meine Pinsel dauern, sicher ist vorm Untergehen.
(F. Nerly an seinen Freund August Daniel Freiherr von Binzer 1845)

Nerly hatte 1837 nach seinem mehrjährigen Romaufenthalt auf der Rückreise, sozusagen bei einem Abstecher nach Venedig, das Sujet seines Lebens gefunden: die Lagunenstadt, die er bis zu seinem Tod 1878, mit Ausnahme weniger Reisen, nicht mehr verlassen sollte. Hatte er sich in Rom noch vorwiegend dem Landschaftsfach gewidmet, so konzentriert er sich in Venedig sogleich ganz auf die Vedutenmalerei und kreierte mit seiner Ansicht der Piazetta, erstmals vermutlich 1838 für seinen Mentor C. F. von Rumohr entstanden, sein unübertroffenes Erfolgsmotiv, das er Zeit seines Lebens immer wieder in den diversen Lichtstimmungen verschiedener Tageszeiten variiert hat. Insbesondere die *Piazzetta al chiaro di luna* begründete Nerlys Ruhm und war als *Inbegriffbild* (M. Imdahl) seiner Kunst Objekt der Begierde vieler hoch- und höchtsgestellter Persönlichkeiten.

Die vorliegende Lithographie, die im Verlag von J. Kirchmayr in Venedig erschien, entstand nach einem Gemälde, das sich laut der Notiz im Unterrand seinerzeit im Besitz von Lady Catherine Isabella Osborne befand, einer frühen Mäzenin A. Calames. Das in den >Österreichischen Blättern für Literatur und Kunst<, Nr. 54 und 55, Wien 5. / 7. Mai 1846, publizierte >Vollständige Verzeichnis der Werke des Malers Nerly< führt das Bild als Nummer 90 mit dem Titel >Das Eck des Dogenpalastes im Mondlicht< unter den Gemälden des Jahres 1841. Es steht zu vermuten, daß die eindrucksvoll die nächtliche Stimmung wiedergebende Farblithographie im unmittelbaren zeitlichen Umfeld entstand, zumindest bevor das Bild auf die Reise in die irische Heimat seiner stolzen Besitzerin in Clonmel ging. Inwieweit der Künstler selbst für die Übertragung der Komposition auf den Lithographiestein verantwortlich zeichnete, ist bisher nicht eindeutig geklärt. Die Künstleradresse nennt ihn nur als Schöpfer der gemalten Vorlage. Nerlys frühe künstlerische Ausbildung als Lehrling in der Steindruckerei, die sein Onkel H. J. Herterich zusammen mit J. M. Spekter in Hamburg betrieb, läßt es jedoch nicht unwahrscheinlich erscheinen, daß er hier selbst Hand angelegt hat. Diese Lithographie war schließlich so etwas wie eine Visitenkarte oder Werbeträger seiner Kunst und der immense Erfolg spricht für ihre Wirksamkeit.

Mit den beiden voll sichtbaren Einfassungslinien und dem vollständigen Text im Unterrand. Die Fixierungsspuren zum passgenauen Druck der zwei Drucksteine zwischen den beiden Einfassungslinien markant zeichnend. Zum Schutz des dünnen Velinpapiers aufgezogen auf eine feste Unterlage. In ausgezeichneter Erhaltung.



Nach dem Gemälde von F. Nerly | im Besitz der LADY OSBORN auf Clonmel | Gedr. bei J. Kirchmayr Venedig

Venedig

28 *Venice – The Piazzetta in Moonlight. Circa 1841*

After F. Nerly

Color lithograph from two stones printed in black and bluish-gray. 33.5 x 46.2 cm (composition)
Exhib. cat. *Venezia nell'Ottocento,* Museo Correr 1984/84, p. 78; exhib. cat. *Römische Tage – Venezianische Nächte. Friedrich Nerly zum 200. Geburtstag,* Dessau, Lübeck, Paderborn, 2007/2008, pp. 189, 192

... Otherwise, the old and new Venice is, for me, in a permanent state of becoming, and even the perpetual moonlight, which will last as long as my brush, will never set. (F. Nerly to his friend August Daniel Freiherr von Binzer, 1845)

In 1837, during a side trip to Venice on his way home after a stay of several years in Rome, Nerly discovered the subject of a lifetime: the city on the lagoon, which he would never leave – with the exception of a few trips – until his death in 1878. While in Rome, he had focused primarily on landscape, but devoted himself entirely to veduta painting in Venice. With his view of the Piazetta, which presumably dates from 1838 and was created for his mentor C. F. von Rumohr, he inaugurated a subject of unsurpassed success, and one he would vary throughout his lifetime, depicting the scene at various times of day and in a range of lighting situations. It was in particular the *Piazzetta al chiaro di luna* that established Nerly's fame, and which, as an *epitome image* (M. Imdahl), would be highly coveted by a number of eminent personalities.

According to an annotation found along the lower edge, the present lithograph – issued by the publisher J. Kirchmayr in Venice – was based on a painting then owned by Lady Catherine Isabella Osborne, an early patroness of A. Calame. The *Vollständige Verzeichnis der Werke des Malers Nerly,* which appeared in the *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst,* nos. 54 and 55 in Vienna on 5/7 May 1846, lists the picture as no. 90 among works from the year 1841, with the title *Das Eck des Dogenpalastes im Mondlicht* (The Corner of the Doge's Palace in Moonlight). It seems likely that the color lithograph, which impressively reproduces the nocturnal atmosphere of the original, was produced around the same time, or at least before the painting traveled to the proud owner's Irish hometown of Clonmel. The degree to which the artist himself was responsible for transferring the composition to the lithography stone has yet to be satisfactorily determined. The artist's address mentions him only as the creator of the painted prototype. In view of Nerly's early artistic training as an apprentice in the lithography workshop operated in Hamburg by his uncle H. J. Herterich together with J. M. Spekter, it seems likely that he would have been personally involved. Finally, the lithograph served as a kind of calling card or advertising vehicle for his art, and its immense success testifies to its aesthetic impact.

With both of the fully visible framing lines and the complete text along the lower edge. With traces of the fixed positioning that facilitated precise coordination of the two printing stones still strikingly visible between the two framing lines. Mounted on a firm backing for the protection of the thin vellum paper. In an excellent state of preservation.



29 *Venedig – Ansicht des Canal Grande mit dem Palazzo Cavalli-Francetti und der Kirche Santa Maria Salute bei Mondschein.* *Um 1852*

Nach F. Nerly

Farblithographie von zwei Steinen in Schwarz und dunklem Petrol gedruckt, sowie mit Orangeocker überarbeitet. 33,5 x 46,2 cm (Darstellung)
Wohl unbeschrieben
Provenienz: Doublette der National Galerie, Berlin (Lugt 1640 und 2482)

... Venedig und immer Venedig von allen Seiten, groß und klein, zur alten und zur jetzigen Zeit nennt F. Nerly in einem Schreiben an seinen Freund Albert Dietrich Schadow in Berlin als das seine ganze Schöpferkraft absorbierendes Sujet. Und fährt fort: *Es läßt sich durch die Art der Auffassung auch immer noch etwas Neues wieder herausdenken...*

Nerly hat, seit er sich 1837 in der Lagunenstadt niederließ, seine Wahlheimat unermüdlich aus allen erdenklichen Perspektiven zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten im Bild festgehalten, wobei nicht zuletzt die historisierenden Renaissancekostüme seiner immer wieder variierten Staffagefiguren belegen, daß es ihm weniger um die Wiedergabe des Venedigs seiner Zeit ging, als um die Imaginierung eines märchenhaft verklärten Goldenen Zeitalters der Serenissima. Bevorzugt im silbrigen Licht des Mondscheins verschmelzen Realität und Phantasie zu einem Ideal einer unwiederbringlich verlorenen Welt vor dem Hintergrund bedrohlich empfundener Modernisierungen im Zeitalter der beginnenden Industrialisierung. Nicht von ungefähr beklagt Nerly *die in aller modernsten Form gearbeiteten Gaslaternen... und deren unverschämte Helligkeit, daß selbst kein liebendes Paar mehr sicher ist und die Zuflucht unter einer schwarzen Gondel nehmen muß.*

Für seine berühmten Veduten des Canal Grande wählte Nerly einen Standpunkt an der Anlegestelle bei der Accademia gegenüber des Palazzo Cavalli-Francetti mit dem Blick auf die Salute im Bildzentrum. Neben der Piazetta war es insbesondere diese pittoreske Ansicht, die sich zu einem von Nerlys am meisten nachgefragten ‚Erfolgsmodellen' entwickeln sollte, zumal in der Version als Nachtbild, bei dem, wie so häufig bei Nerly, das silbrige Mondlicht spannungsreich kontrastiert wird durch das warme Licht brennender Kerzen oder Fackeln, das aus den Palästen dringt.
Dieses poetische Wechselspiel unterschiedlicher Lichtquellen mit ihren flirrenden Reflexen auf dem Wasser vermittelt der vorliegende Abzug der im Verlag von J. Kirchmayr in Venedig publizierten Farblithographie besonders eindrucksvoll durch seine virtuose Überarbeitung mit Gouache in Orangeocker. Die Lithographie dürfte wesentlich zum Erfolg speziell dieses Motivs beigetragen haben. Gut möglich, daß Nerly selbst an der Übertragung des Gemäldes, das sich im Besitz der Erzherzogin Maria Carolina befand, auf die beiden Lithographiesteine beteiligt war, wenn man bedenkt, daß er seine erste künstlerische Ausbildung in der Steindruckerei seines Onkels in Hamburg erfahren hat.
Maria Carolina von Österreich-Teschen (1825-1915) war seit 1852 mit ihrem Vetter Erzherzog Rainer (1827-1913), einem Sohn des Vizekönigs von Lombardo-Venetien Rainer von Österreich verheiratet, in dessen Besitz das 1846 publizierte Verzeichnis der Werke Nerlys eine Ansicht der *Markuskirche bei Mondbeleuchtung* aus dem Jahr 1837 verzeichnet, eines der ersten in Venedig entstandenen Bilder des Künstlers. Die Vorlage der Lithographie hingegen findet in diesem Verzeichnis noch keine Erwähnung, so daß zu vermuten steht, daß das Bild erst nach der Hochzeit in den Besitz der Erzherzogin gelangte, da sie erst zur Eheschließung das Theresianische Damenstift in Prag verließ, in das sie mit neunzehn Jahren eingetreten war.



Nach dem Gemälde von F. Nerly — im Besitz Ihrer k. k. Hoheit der Frau Erzherzogin Maria Carolina — Gedr. bei Kirchmayr in Venedig

Venedig

Eigenthum des Verlegers



29 *Venice – View of the Canal Grande with the Palazzo Cavalli Francetti and the Church of Santa Maria Salute in Moonlight.* Circa 1852

After F. Nerly

Color lithograph from two stones. Printed in black and dark petrel,
and reworked with orange-ocher. 33.5 x 46.2 cm (composition)
Evidently undescribed
Provenance: duplicate from the Nationalgalerie, Berlin (Lugt 1640 and 2482)

... Venice, always Venice, from all sides, large and small, in the past, and in the present: with these words, in a letter to his friend Albert Dietrich Schadow in Berlin, F. Nerly characterizes the subject that absorbed all of his creative energies. And he continues: *Through the way it is perceived, it always remains possible to invent something new from it...*

After settling in the city on the lagoon in 1837, Nerly depicted his adoptive hometown ceaselessly from every conceivable perspective and at various times of day and year. The historicizing Renaissance costumes consistently worn by his accessory figures suggest that he was less interested in portraying the Venice of his own time than with conjuring an imaginary, fairytale version of La Serenissima, one bathed in the transfiguring light of a golden age. With a marked preference for the silvery light of the moon, he fused reality and fantasy to form an idealized yet irretrievably lost world, working against the background of the perceived menace of modernization in the age of incipient industrialization. Unsurprisingly, Nerly lamented the *gas streetlamps, which take the most modern conceivable forms... and their shameless brightness, whose glare deprives even pairs of lovers of their privacy, forcing them to take refuge under a black gondola.*

For his celebrated vedute of the Canal Grande, Nerly chose a standpoint at the landing place near the Accademia, across from the Palazzo Cavalli-Francetti, with a view of the Salute at the center of the image. Alongside the Piazetta, it was in particular this picturesque prospect that soon became one of Nerly's most sought-after 'successes,' particularly in the nocturnal versions, where, as so often with Nerly, the silvery moonlight contrasts so effectively with the warm light of the burning candles or torches that peeps forth from the palaces.
Through its virtuoso reinterpretation using gouache and orange-ocher tones, this color lithograph, published by J. Kirchmayr in Venice, is particularly successful at conveying the poetic interplay of diverse light sources and their shimmering reflections on the water. The lithograph may have made an essential contribution to the success of this motif in particular. It seems quite possible that Nerly himself took part in the transfer of the painting, then in the possession of the Archduchess Maria Carolina, onto the lithography stones; after all, Nerly had received his initial artistic training at the lithography workshop owned by his uncle in Hamburg.
Maria Carolina of Austria-Teschen (1825-1915) had been married since 1852 to her cousin, the Archduke Rainer, (1827-1913), son of Rainer of Austria, the Viceroy of Lombardy-Venetia, who owned Nerly's *Saint Mark's by Moonlight,* one of the artist's first Venetian paintings, which is dated 1837 in the catalog of Nerly's works published in 1846. The prototype for the lithograph is however not listed in the catalog, suggesting that the picture came into the possession of the archduchess only after her wedding: she left the Theresianisches Damenstift in Prague – which she had entered when she was 19 – only when marrying.

30 *Ruinenlandschaft.* 1802

Lithographie. 43,2 x 55,4 cm (Darstellung) Blattmaß: 44,7 x 56,9 cm
Winkler 424.2
Wasserzeichen: Traube
Provenienz: Antoine de Halasz
Bibliothèque Nationale, Paris A 09890 (Lugt 59a und 396d)
Arsène Bonafous-Murat, Paris, >L'Art de la Lithographie IV< (2008), Nr. 185

Absolute Inkunabel der Künstlerlithographie.

Superber auf zart Rosa getöntem Büttenpapier gedruckter Abzug von schönster Brillanz.

Winkler konnte gesamthaft nur drei Exemplare im Städel, Frankfurt, im Germanischen National Museum, Nürnberg und auf der Veste Coburg nachweisen. Ein weiteres Exemplar befindet sich in den Sammlungen der Stadt Offenbach.

Eine der ersten Künstlerlithographien, zu denen der Offenbacher Verleger F. Johannot einen Kreis von Künstlern und Dilettanten animierte noch bevor Philip André bzw. sein Nachfolger G. J. Vollweiler ihre berühmten >Specimens of Polyautography< erst 1803 in London publizierten.

Bereits 1804 pries G. Fischer in einem kurzen Artikel über Johannots Offenbacher Unternehmen, der im >Neuen Allgemeinen Intelligenzblatt für Literatur und Kunst< erschien, die Vorzüge der Polyautographie genannten neuen Drucktechnik gegenüber allen bisher bekannten, indem *der Künstler seine Zeichnung auf den Stein selbst macht, und da dieselbe weder geätzt noch gestochen wird, sie in ihrer ganzen Originalität und Kraft bleibt, die sich bey den Kupferstechern und Radierern, durch Durchzeichnen und die mechanischen Hindernisse der Werkzeuge verlieren. Hier hingegen bleibt der erste originelle Entwurf in seinem ganzen Werthe, als Typus, jeder Abdruck ist also wahres Original. Als weiteren Vorzug nennt Fischer die Leichtigkeit und Unkompliziertheit der Technik, die nur die Fähigkeit zum Zeichnen voraussetzt. So kann jeder Künstler und Liebhaber sein Kunstwerk hinstellen, ohne sich mit den so schweren Handgriffen der Kupferstecherey zu befassen, welche lange Übung fordern…*

Über Mattias Koch ist, abgesehen von seiner lithographischen Tätigkeit für Johannot, bis anhin wenig bekannt geworden. Der Umstand, daß er die vorliegende, eindrucksvolle Ruinenlandschaft, die in ihrem dramatischen Hell-Dunkel gemeinhin Assoziationen an Piranesis Spätwerk weckt, in italienischer Sprache bezeichnet hat mit *Math. Koch inventò ed incise in marmo 1802*, mag auf eine gewisse Leidenschaft für Italien deuten. Der Künstler mag ihr auch auf Reisen nachgegangen sein, denn ein weiteres, im März 1802 für Johannots Verlag entstandenes Blatt zeigt ebenfalls antike Ruinenfragmente. Ein anderes wiederum italienisch bezeichnetes Blatt von 1803 entstand nach einer Zeichnung von P. Hackert. Es steht zu vermuten, daß Matthias Koch einer jener Liebhaber gewesen ist, die bereit waren, sich in der neunen Technik zu versuchen, wie zunächst nur wenige, zumeist junge professionelle Künstler.



Matth Koch invento ed incise in marmo 1802.

Si vende presso Franc. Johannot in Offenbach sul meno

30



Landscape with Ruins. 1802

Lithograph. 43.2 x 55.4 cm (composition); sheet dimensions: 44.7 x 56.9 cm
Winkler 424.2
Watermark: grapes
Provenance: Antoine de Halasz
Bibliothèque Nationale, Paris A 09890 (Lugt 59a and 396d)
Arsène Bonafous-Murat, Paris, L'Art de la Lithographie IV (2008), no. 185

The absolute incunabulum of artistic lithography.

Superb impression printed on delicate pink-toned handmade paper; of the loveliest brilliance.

Winkler was able to document only three exemplars: in the Städel in Frankfurt, the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg, and the Veste Coburg. Another impression is found in the collections of the City of Offenbach.

One of the first artist's lithographs, and among the works created by a circle of artists and dilettantes in response to encouragement by the Offenbach publisher F. Johannot – even before Philip André and his successor G. J. Vollweiler had published their famous *Specimens of Polyautography* in London in 1803.

As early as 1804, in a brief article on Johannot's Offenbach enterprise that appeared in the Neue Allgemeine Intelligenzblatt für Literatur und Kunst, G. Fischer praised the virtues of the new printing technique, referred to as "polyautography," compared with all predecessor methods, noting that now, *the artist himself executes his drawing on the stone, and since it is neither etched nor incised, it retains all of its originality and power, which are lost with engraving and etching through the tracing out of the design and the mechanical impediments of the instruments employed. Here, in contrast, the initial, the original design retains all of its quality, and as a type, each impression is also a genuine original. A further advantage mentioned by Fischer is the ease and simplicity of the technique, which presupposes only skill in draftsmanship. Now, the artist or aficionado can execute his own artwork without becoming involved in the difficult craft of engraving, which requires considerable practice...*

Up to this point, little is known about Matthias Koch aside from his lithographic activities for Johannot. The fact that he inscribed this striking landscape with ruins – whose dramatic chiaroscuro effects evoke associations with Piranesi's late works – with the Italian text *Math. Koch inventò ed incise in marmo 1802* may be traceable to his yearning for Italy. Koch may have explored that country during his travels, since a second sheet, executed in March of 1802 for Johannot, also shows fragments of antique ruins. Another sheet, dated 1803, was based on a drawing by P. Hackert. It seems probable that Matthias Koch was one of those enthusiasts who were eager to try out the new technique – adopted, at least initially, by only a few younger professional artists.






Portrait d'Edouard Dagoty inventeur de la gravure en coleurs
née a Paris l'An 1745. mort a Florece l'8 May 1783.

31 *Portrait d'Edouard Dagoty inventeur de la gravure en couleurs.* *Um 1784*

Nach E. Heinsius

Schabkunst von vier Platten. 50,0 x 43,2 cm
Nagler 3; Le Blanc 149; Singer 444/I (von II)
Wasserzeichen: Wappen mit Schrift im Schild COLLE IN TOSCANA

One of the great triumphs of the art of color mezzotint. (H. Joachim)

Prachtexemplar des I. Zustandes vor der 'No 4' rechts unten. Auf dem von Singer für Frühdrucke speziell erwähnten Papier mit dem Wasserzeichen ‚COLLE in TOSCANA'.

Wie die meisten bekannten Exemplare mit delikater Raffinesse punktuell mit Wasserfarbe akzentuierend überarbeitet. Herrlich frisch im lichten Kolorit, ganz den Intentionen des Künstlers entsprechend, von wunderbar malerischer Wirkung.

Mit 0,5-1,8 cm breiten Papierrändern um die tief eingeprägte Plattenkante. Mit leichten Braunfleckchen, sonst bemerkenswert tadellos und unberührt.

So schön, von allergrößter Seltenheit. H. Joachim bemerkt dazu bereits im Ausst. Kat. >Prints 1400-1800<, Minneapolis, Cleveland, Chicago 1956/57: *Color prints of this type were not usually kept in portfolios but hung on the walls. It is rare therefore to find them in … radiant freshness.*

Lasinio war einer der letzten Künstler die die von J. C. Le Blon entwickelte kunstvolle Technik des Farbdrucks anwendeten. Sein Hauptwerk in technischer wie künstlerischer Hinsicht ist sicherlich das hier vorliegende Bildnis seines Lehrers Edouard Gautier-Dagoty, den er im Überschwang irrtümlich als ‚inventeur de la gravure en coleurs' bezeichnete. Le Blons Hauptkonkurrent auf dem Gebiet des Farbdrucks war Jacques-Fabien Gautier-Dagoty, Edouards Vater. Er gilt als der Erfinder der von 4 Platten in vier Farben zu druckenden Schabkunstblätter. Nach 1750 hatte die Familie Gautier-Dagoty quasi eine Monopolstellung auf dem Gebiet der farbig gedruckten Schabkunst. So verwundert es nicht, daß Edouard, als er nach Italien kam, gleichsam als Erfinder der bravourösen Technik angesehen wurde.

31 *Portrait d'Edouard Dagoty inventeur de la gravure en couleurs.* *Circa 1784*
After E. Heinsius

Mezzotint printed from four plates. 50.0 x 43.2 cm
Nagler 3; Le Blanc 149; Singer 444/I (of II)
Watermark: coat-of-arms with the words COLLE IN TOSCANA

One of the great triumphs of the art of color mezzotint. (H. Joachim)

Superb impression of the first state before the "No 4" at lower right. Printed on paper with the "COLLE IN TOSCANA" watermark as mentioned specifically by Singer for early impressions.

Like most known impressions, carefully reworked with watercolor to accentuate certain details. The bright colors superbly fresh, entirely in keeping with the artist's intentions, and producing marvelous painterly effects.

With 0.5-1.8 cm margins around the deeply indented platemark. Apart from a few inconspicuous brown stains, in a perfect and pristine state of preservation.

Impressions of such fine quality are of the utmost rarity. In the exhibition catalog *Prints 1400-1800* (Minneapolis, Cleveland, Chicago 1956/57), H. Joachim remarks that *Color prints of this type were not usually kept in portfolios but hung on walls. It is rare therefore to find them … in radiant freshness...*

Lasinio was one of the last artists to practice the technique of color printing as developed by J. C. Le Blon. The present portrait of his teacher Edouard Gautier-Dagoty can be regarded his technical and artistic masterpiece. Buoyed by excessive enthusiasm, he credits his subject with the invention of color printing, lauding him in the inscription found along the lower margin as the "inventeur de la gravure en coleurs." In fact, Le Blon's main competitor in color printing was Jacques-Fabien Gautier-Dagoty, Edouard's father, who is regarded as the inventor of the mezzotint printed in four colors from four plates. After 1750, the Gautier-Dagoty family held a virtual monopoly on mezzotint color printing. It hardly seems surprising, then, that Edouard should have been celebrated upon his arrival in Italy as the inventor of the bravura technique.





32 *Landschaft mit Burg auf einem Felsen bei Sonnenaufgang. 1553*

Radierung. 17,2 x 11,3 cm
Bartsch 24; Schmitt 60; Hollstein 14

Superber Abzug von kaum zu überbietender Schönheit. Rußig tiefschwarz und mit sozusagen malerisch prononciertem Plattenton, so daß die obere linke Ecke effektvoll verschattet erscheint, gleichsam als letzter Rest der nächtlichen Dunkelheit, den die aufgehenden Sonne vertreibt.

Auf der rauh zeichnenden Plattenkante geschnitten. Bis auf ein winziges Braunfleckchen im Himmel, in unberührt makelloser Erhaltung.

Eine der ersten, unter dem Eindruck der alpinen Landschaft des Donauraumes entstandenen Kompositionen des Künstlers von fast märchenhaft-phantastischem Charakter und ganz eigenem luminaristischem Reiz:

The sun, shooting beams across the sky, completes the composition of Lautensack's etching. In German graphic art of the early sixteenth century the radiant sun motif was used as a symbol in religious scenes, as in Altdorfer's engraving of St. Christopher of 1515-20 or Huber's Crucifixion woodcut. Though Lautensack may have been aware of the symbolic connotations of the motif, its presence in this landscape would seem to be strict ornamental. (A. Gyongy in: Exhib. Catalogue >Prints and Drawings of the Danube School, Yale University / Philadelphia Museum of Art 1969/1970)

Sehr selten.



32 *Landscape with a Castle Perched on a Cliff at Sunrise.* 1553

Etching. 17.2 x 11.3 cm
Bartsch 24; Schmitt 60; Hollstein 14

Superb impression of virtually unsurpassable beauty. Printed in deep, sooty black and with pronounced painterly plate tone, so that the upper left corner appears effectively shadowed, as though the remnants of nocturnal darkness are being dispelled now by the rising sun.

Cut down to the inky platemark. In a flawless, pristine state of preservation aside from a tiny brown fleck in the sky.

One of the first Alpine landscapes by Lautensack produced under the impression of the Danube region; with an almost fairytale, fantasy character, and displaying a singularly appealing luminosity:

The sun, shooting beams across the sky, completes the composition of Lautensack's etching. In German graphic art of the early sixteenth century the radiant sun motif was used as a symbol in religious scenes, as in Altdorfer's engraving of St. Christopher of 1515-20 or Huber's Crucifixion woodcut. Though Lautensack may have been aware of the symbolic connotations of the motif, its presence in this landscape would seem to be strict ornamental. (A. Gyongy, exhib. cat. *Prints and Drawings of the Danube School*, Yale University/ Philadelphia Museum of Art 1969/1970)

Very rare.

33 *Selbstbildnis mit breitkrempigem Hut.* Um 1775 (?) / Um 1784

Radierung. 11,4 x 9,6 cm
Hillemacher 1; IFF, Graveurs du XVIIIe siècle, t. V, pag. 11, Nr. 1
Provenienz: Fürsten zu Liechtenstein

Das eindrucksvolle Selbstbildnis des heute fast vergessenen Künstlers, der seit 1773 als Privatsekretär in den Diensten des Fürsten Charles Joseph de Ligne (1735-1814) stand und mit diesem ganz Europa bereiste, gilt als eine der ersten Radierungen des vielseitig begabten Amateurs. Er hinterließ ein annähernd 150 Blätter umfassendes druckgraphisches Œuvre und machte sich auch als Dichter und Schriftsteller einen Namen.

Yves Sjöberg schätzte das Alter des Dargestellten auf etwa 20 Jahre und schlussfolgerte daraus eine Entstehung der Radierung bereits um das Jahr 1775. Die markante, an einen Quäkerhut erinnernde Kopfbedeckung, die Legos für sein Selbstbildnis gewählt hat, läßt jedoch eher an eine etwas spätere Datierung denken. Denn der charakteristische, hohe Hut-Typus mit weiter Krempe und breitem Schmuckband, verziert mit einer großen Schnalle, eroberte erst im Zuge der Amerikanischen Unabhängigkeitskriege von England aus ganz Europa und wurde gleichsam als Ausweis bürgerlich-freiheitlicher Gesinnung getragen. Es ist auffällig, daß Legros für ein 1798 gezeichnetes Selbstbildnis, das sich in der Fondation Custodia, Paris befindet, dieselbe Aufmachung wählte, wobei der Hut, der Mode folgend, sich nun schon der klassisch schlankeren Zylinderform annähert.

Anregung zur Beschäftigung mit den schönen Künsten dürfte Legos im Hause seines Arbeitgebers reichlich geboten worden sein. Der Fürst selbst korrespondierte neben seinen militärischen und diplomatischen Verpflichtungen im Dienst der Habsburger mit den Geistesgrößen seiner Zeit und betätigte sich als Literat und Essayist. Sein Sohn Charles (1759-1792), nur wenige Jahre jünger als Legros, galt als einer der feinsinnigsten Connaisseurs und Graphiksammler seiner Zeit. Kein geringerer als A. von Bartsch unterrichte ihn im Radieren, möglicherweise bereits anläßlich seiner Hollandreise 1784, als er in Brüssel Station machte. Es ist gut denkbar, daß auch Legros, der bereits zuvor durch A. Cardon erste Unterweisungen im Zeichnen erhalten haben dürfte, bei dieser Gelegenheit seine Kenntnisse der Radiertechnik erwarb. Ebenso möglich ist, daß Le Gros seine druckgraphische Fertigkeit seiner Freundschaft zu Martin von Molitor verdankte, der 1784 Mitglied der Wiener Akademie wurde. Es steht also zu vermuten, daß Legros erst in den 1780er Jahren begonnen hat zu radieren. Seine erste datierte Radierung, eine Ansicht der Grotte der Nymphe Egeria in Rom, stammt von 1787. Unwahrscheinlich, daß nach den gesamthaft nur vier von Sjöberg auf 1775 datierten ersten Radierungen, darunter das vorliegende Selbstbildnis, bis dahin nur drei weitere Blätter um das Jahr 1783 herum entstanden sein sollten. Auch der physiognomische Vergleich zwischen der Zeichnung von 1798, die Legros als 45-jährigen zeigt, und dem früheren, radierten Selbstbildnis lassen einen zeitlichen Abstand von etwa 24 Jahren wenig plausibel erscheinen.

Prachtvoller, kontrastreicher Abzug des seltenen Blattes. Auf der Plattenkante geschnitten. Bis auf unbedeutende Randläsuren oben, in ausgezeichneter Erhaltung, montiert auf der Sammlungsunterlage der Fürsten zu Liechtenstein.


S. LeGros se ipsum del. et sculp.

33 *Self-Portrait with Wide-Brimmed Hat.* *Circa 1775 (?) / circa 1784*

Etching. 11.4 x 9.6 cm
Hillemacher 1; IFF, Graveurs du XVIIIe siècle, t. V, p. 11, no. 1
Provenance: The Princes of Liechtenstein

This impressive self-portrait – by an artist, virtually forgotten today, who served beginning in 1773 as private secretary to Charles-Joseph, Prince de Ligne (1735-1814), and traveled throughout Europe with his employer – is regarded as one of the first etchings by this versatile and talented amateur. Legros left behind a print oeuvre that encompasses approximately 150 sheets, and made a name for himself as a poet and author.

Yves Sjöberg believes the sitter to be approximately 20 years of age, and concluded that the etching must date from around 1775. The striking head covering chosen by LeGros for this self-portrait, so reminiscent of a Quaker hat, however suggests a later date. This characteristic type of tall hat, with its wide brim and broad decorative band, embellished with a large buckle, conquered Europe only in the wake of the American War of Independence, when it came to serve as a badge of identity for bourgeois, liberal dispositions. It seems noteworthy that Legros chose the same outfit for a drawn self-portrait, executed in 1798 and found today in the Fondation Custodia in Paris, although here, in conformity with fashion, the hat now approximates the more slender, classical cylinder form.

In the home of his employer, Legos would have received ample stimuli for a preoccupation with the fine arts. Parallel to his military and diplomatic duties in the service of the Habsburgs, the prince corresponded with the intellectual giants of his time, and was active as a man of letters and essayist. His son Charles (1759-1792), Legros's junior by just a few years, was regarded as among the most discerning connoisseurs and print collectors of his time. Charles learned etching from no lesser a figure than A. von Bartsch, possibly as early as his trip to the Netherlands in 1784, when he made a stay in Brussels. It is conceivable that that Legros – who may have already received initial instruction in drawing from A. Cardon – also acquired expertise in etching technique on that occasion. It is also possible that Legros acquired his skill as a printmaker through a friendship with Martin von Molitor, who became a member of the Vienna Academy in 1784. It therefore seems likely that Legros began etching only in the 1780s. His first dated etching, a view of Grotto of Egeria in Rome, is from 1787. It seems improbable that following the first four etchings, including the present self-portrait, all dated by Sjöberg to the year 1775, Legros would have produced only three further sheets around 1783. Moreover, a comparison between the physiognomy seen in the drawing of 1798, which shows Legros aged 45, and the early etched self-portrait hardly supports the supposition that the two images are separated by an interval of 24 years.

Splendid, richly contrasting impression of the rare sheet. Cut down to the platemark. In an excellent state of preservation apart from insignificant marginal blemishes above; mounted on the collector's support of the Princes of Liechtenstein.





34 *Adam und Eva mit Kain, nach der Vertreibung aus dem Paradies.* 1510

Kupferstich. 16,5 x 12,4 cm
Bartsch, Volbehr und Hollstein 11; New Hollstein 11/b (von c)
Wasserzeichen: Rebe mit Blättern und Traube (Hollstein wm 21 und
New Hollstein wm GRAPES 1,
M. Matile, >Die Druckgraphik Lucas van Leydens und seiner Zeitgenossen>,
Bestandskatalog der Graphischen Sammlung der ETH Zürich, Basel 2000,
Wasserzeichen 23)
Provenienz: Deutsche Privatsammlung

Das frühe Einzelblatt in einem sehr schön transparenten Abzug auf Papier mit dem Wasserzeichen >Rebe mit Blättern und Traube>, das F. W. H. Hollstein speziell erwähnt unter den *most frequently occurring in the best contemporary impressions of engravings and woodcuts by Lucas van Leyden.*

Auf der Plattenkante geschnitten. Bis auf Reste alter Falze auf der Rückseite, in makelloser Frische.

Die Darstellung des ersten Menschenpaares, sozusagen gezeichnet durch die ihm von Gott als Strafe für den Sündenfall auferlegten mühseligen Lebensbedingungen außerhalb des Paradieses, ist van Leydens ganz eigenständige Bildschöpfung, ohne jede ikonographische Tradition.

Unter Mühen sollst Du Kinder gebären. Und dein Verlangen soll nach deinem Manne sein, aber er soll dein Herr sein wird Eva im 3. Buch der Genesis verhießen und zu Adam spricht Gott: *Verflucht sei der Acker um deinetwillen! Mit Mühsal sollst du dich von ihm nähren dein Leben lang. Dornen und Disteln soll er dir tragen, und du sollst das Kraut auf dem Felde essen. Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen, bis du wieder zu Erde werdest, davon du genommen bist.*

Van Leyens Adam von 1510 ist folglich ein durch die harte Feldarbeit früh gealterter Mann, der, sein Handwerkszeug, den Spaten, geschultert, einer neben ihm einhergehenden, demütig in sich gekehrten Eva mit dem kleinen Kain auf dem Arm scheinbar etwas unwirsch Anweisungen zu erteilen scheint. Und es ist eine unwirtliche, trost- und sprichwörtlich perspektivlose Gegend durch die van Leyden sie gehen läßt: karg ist die Vegetation, die der steinige Boden des schmalen Landstreifens nur spärlich wachsen läßt, selbst der Weidenstumpf ist abgestorben. Seine dürren Zweige biegen sich im starken Wind, gegen den auch die junge Familie anzukämpfen hat.

The prints executed in 1510 show remarkable improvement in the artist's understanding of the graphic medium. The decorative aspects of this image – flowing hair, fluttering drapery, luxurious fur, twisted tree formations, delicate flowers, and tiny stones – are extremely refined. The various textures – tightly woven cloth, shortly cropped fur, smoothly polished stones, and a tree that seems to consist of silken filaments – are impeccably rendered. The tonal effects – transitions subtly conceived and minutely gradated – appear warmer and softer than in any other period in Lucas' career. (E. S. Jacobowitz und S. L. Stepanek)



34 *Adam and Eva with Cain after the Expulsion from Paradise.* 1510

Engraving. 16.5 x 12.4 cm
Bartsch, Volbehr, and Hollstein 11; New Hollstein 11/b (of c)
Watermark: vine with leaves and grapes (Hollstein wm 21 and
New Hollstein wm GRAPES 1,
M. Matile, *Die Druckgraphik Lucas van Leydens und seiner Zeitgenossen*, inventory catalog of the graphics collection of the ETH Zürich, Basel 2000, watermark 23)
Provenance: private collection, Germany

The early single sheet in a quite lovely, transparent impression on paper with the "vine with leaves and grapes" watermark, mentioned specifically by F. W. H. Hollstein as being among *most frequently occurring in the best contemporary impressions of engravings and woodcuts by Lucas van Leyden.*

Cut down to the platemark. Apart from the remains of old hinge on the reverse, in an immaculately fresh state of preservation.

This scene – which portrays the first human couple, imprinted now, so to speak, with the arduous conditions of life outside of Paradise, imposed by God as punishment for committing the original sin – is entirely van Leyden's own invention, and relies on no previous iconographic traditions.

In sorrow thou shalt bring forth children; and thy desire shall be to thy husband, and he shall rule over thee, the Lord addresses Eve in Gen. 3, saying to Adam: *Cursed is the ground for thy sake! In sorrow shalt thou eat of it all the days of thy life. Thorns also and thistles shall it bring forth to thee; and thou shalt eat the herb of the field. In the sweat of thy face shalt thou eat bread, till thou return unto the ground; for out of it wast thou taken.*

It is hence to be expected that Van Leyden's Adam of 1510 has become prematurely aged by exhausting fieldwork. Carrying his spade on his shoulder, he seems to be giving somewhat brusque instructions to a humbly introverted Eve, who walks alongside him with the tiny Cain, held in her arms. Van Leyden has inserted them into an inhospitable, comfortless environment that is seemingly devoid of promise: the vegetation is scanty, inhibited by the stony soil of the narrow strip of land, and even the stump of a willow tree has died. Its dried-out branches bend in the strong wind, against which the young family too battles on its trek.

The prints executed in 1510 show remarkable improvement in the artist's understanding of the graphic medium. The decorative aspects of this image – flowing hair, fluttering drapery, luxurious fur, twisted tree formations, delicate flowers, and tiny stones – are extremely refined. The various textures – tightly woven cloth, shortly cropped fur, smoothly polished stones, and a tree that seems to consist of silken filaments – are impeccably rendered. The tonal effects – transitions subtly conceived and minutely gradated – appear warmer and softer than in any other period in Lucas' career. (E. S. Jacobowitz and S. L. Stepanek)

35 *Der ruhende Wanderer am Waldrand.* *Um 1795*

Radierung. 19,3 x 27,5 cm
Bartsch und Nagler 45

Einer der von Bartsch speziell als *bonnes épreuves* charakterisierten seltenen Frühdrucke *...offrant un leger lavis fait avec de la pierre-ponce* – d.h. mit den noch deutlich zeichnenden horizontalen Schleifspuren des Bimssteines, mit dem der Künstler die Kupferplatte bearbeitet hat, um im Himmel einen lavis-artigen Flächenton zu erzeugen.

Mit feinem Papierrändchen um die Plattenkante. Die rückseitige Bezeichnung *No 45. 1ère épreuve* nimmt Bezug auf das 1813 von A. von Bartsch publizierte Werkverzeichnis des druckgraphischen Werkes des Künstlers. Geringfügige Braunflecken, sonst in gänzlich unberührter Erhaltung.

Molitor erhielt seine künstlerische Ausbildung zum Landschaftsmaler an der Wiener Akademie bei Johann Christian Brand. Wie dieser erkundete er das Umland von Wien auf ausgedehnten Wanderungen, immer auf der Suche nach Motiven für seine Ideallandschaften, die gleichwohl noch stets den großen niederländischen Vorbildern des 17. Jahrhunderts verpflichtet bleiben. In der vorliegenden bukolischen Landschaft läßt er mit der Ruinenarchitektur im rechten Mittelgrund gar Arkadisches anklingen, gleichsam als späten Reflex der Landschaftskunst Poussins und Lorrains.



35 *Wayfarer Resting at the Edge of a Forest.* *Circa 1795*

Etching. 19.3 x 27.5 cm
Bartsch and Nagler 45

One of the rare early impressions, characterized specifically by Bartsch as *bonnes épreuves...offrant un leger lavis fait avec de la pierre-ponce* – which is to say, with clearly visible horizontal grinding marks from the pumice stone the artist used to prepare the copper plate, and to generate a wash-style surface tone in the sky.

With fine paper margins around the platemark. The inscription on the reverse, *No 45. 1ère épreuve,* makes reference to the catalog raisonné of the artist's print works, published in 1813 by A. von Bartsch. Minimal brown spotting, otherwise in an entirely pristine state of preservation.

Molitor received training as a landscape painter from Johann Christian Brand at the Vienna Academy. Like his master, he explored the surroundings of Vienna on extended rambles, always in search of motifs for his idealized landscapes, which meanwhile remain consistently indebted to the great 17th century Dutch models. The architectural ruins visible on the right-hand-side middle ground of the present bucolic landscape are an evocation of an Arcadian atmosphere, and perhaps a late reminiscence of the landscape art of Poussin and Lorrain.





BANDITTI *taking his post.*

Publish'd Dec.r 8, 1778 by I.Mortimer

JOHN HAMILTON MORTIMER 1740 Eastbourne – London 1779

36 *Banditti taking his Post.* 1778
Banditti on the Look out. 1778
A Captain of Banditti sending out a Party. 1778

3 Blätter. Radierung. Je ca. 30,0 x 19,9 cm bzw. 29,5 x 19,9 cm, bzw. 29,6 x 19,9 cm
Aus Nagler 4; aus Le Blanc 9-24; Sunderland 140-9, 140-10, 140-11

Räuber und Banditen waren in den 1770er Jahren zu einem beliebten Sujet der englischen Malerei und Graphik avanciert. Für die vorromantischen Schwärmer von individueller Freiheit mußte die vermeintlich ungezwungene Existenz solcher Outlaws von um so größerer Anziehungskraft sein, als legendäre Figuren der Volksüberlieferung wie Robin Hood einen heroischen geradezu tugendhaften Status edler Wilder für sich beanspruchen konnten.

Mortimer hatte 1772 erstmals eines seiner berühmten Banditti-Gemälde noch in der Society of Artists ausgestellt, in ebendem Jahr, in dem auch J. Reynolds >A Captain of Banditti< in der Royal Academy zeigte.

Die vorliegenden drei Blätter entstanden sechs Jahre später, ein Jahr vor dem frühen Tod des Künstlers. Innerhalb der gesamthaft 15 eigenhändige Radierungen umfassenden Folge, die er unter dem Datum des 18. Dezember 1778 mit einer Widmung an Reynolds, den Presidenten der Royal Academy, zu dessen assoziierten Mitglied Mortimer erst im November dieses Jahres gewählt worden war, publizierte, bilden sie eine geschlossene Dreiergruppe neben fünf allegorischen Kompositionen, den vier Seemonstern, und den beiden Künstlerportraits von Lairesse und S. Rosa. Komplett ist die Folge von größter Seltenheit.

Thematisch, aber auch vom zeichnerischen Radierduktus her, sind sie ganz Mortimers Schulung an Salvator Rosa verpflichtet. Einer wohl legendären Überlieferung zufolge, soll dieser während des Masaniello Aufstandes sich mit anderen Künstlern zusammengetan und im Untergrund gegen die spanische Fremdherrschaft gekämpft haben. Rosas >Figurine< müssen ein stetiger Quell der Inspiration für Mortimer gewesen sein, der von seinen Zeitgenossen folglich mit den rühmenden Beinahmen >English Salvator< oder >Salvator of Sussex< bedacht wurde.



BANDITTI *on the look out.*

Publish'd Decr. 8. 1778 by I. Mortimer



A CAPT.ᴺ of BANDITTI *sending out a party.*

Publish'd Dec.ʳ 8.1778 by I.Mortimer

36 *Banditti taking his Post.* 1778
Banditti on the Lookout. 1778
A Banditti Captain sending out a Party. 1778

3 sheets. Etching. Each ca. 30.0 x 19.9 cm and 29.5 x 19.9 cm and 29.6 x 19.9 cm
From Nagler 4; from Le Blanc 9-24; Sunderland 140-9, 140-10, 140-11

During the 1770s, motifs featuring robbers and bandits came to enjoy great favor in English paintings and prints. For Pre-Romantic enthusiasts for individual freedom, the putatively unconstrained existence of such outlaws was given even greater appeal by the vogue for legendary folk heroes such as Robin Hood, deemed by popular opinion to possess all of the virtuous qualities of a Noble Savage.

In 1772, Mortimer had exhibited his celebrated Banditti paintings for the first time at the Society of Artists, the very same year when J. Reynolds presented his *A Captain of Banditti* at the Royal Academy.

The three sheets were produced six years later, just one year before the artist's premature death. Within the larger series (encompassing altogether 15 etchings from the artist's own hand, published on 18 December 1778 with a dedication to Reynolds, President of the Royal Academy, to which Mortimer had been elected as an associate member only in November of that year), this trio of images forms a coherent group, alongside five allegories, four sea monsters, and two portraits of artists, namely Lairesse and S. Rosa. In its complete form, the series is of the greatest rarity.

Thematically, but also with regard to their graphic etching style, they are wholly indebted to Mortimer's study of Salvator Rosa. According to a report, in all likelihood a fable, Rosa is said to have joined forces with other artists during the revolt led by Masaniello, working underground to resist foreign Spanish rule. Rosa's *Figurine* series must have served Mortimer as a constant source of inspiration, an association that would ultimately prompt his contemporaries to compliment him by nicknaming him the "English Salvator" or "Salvator of Sussex."



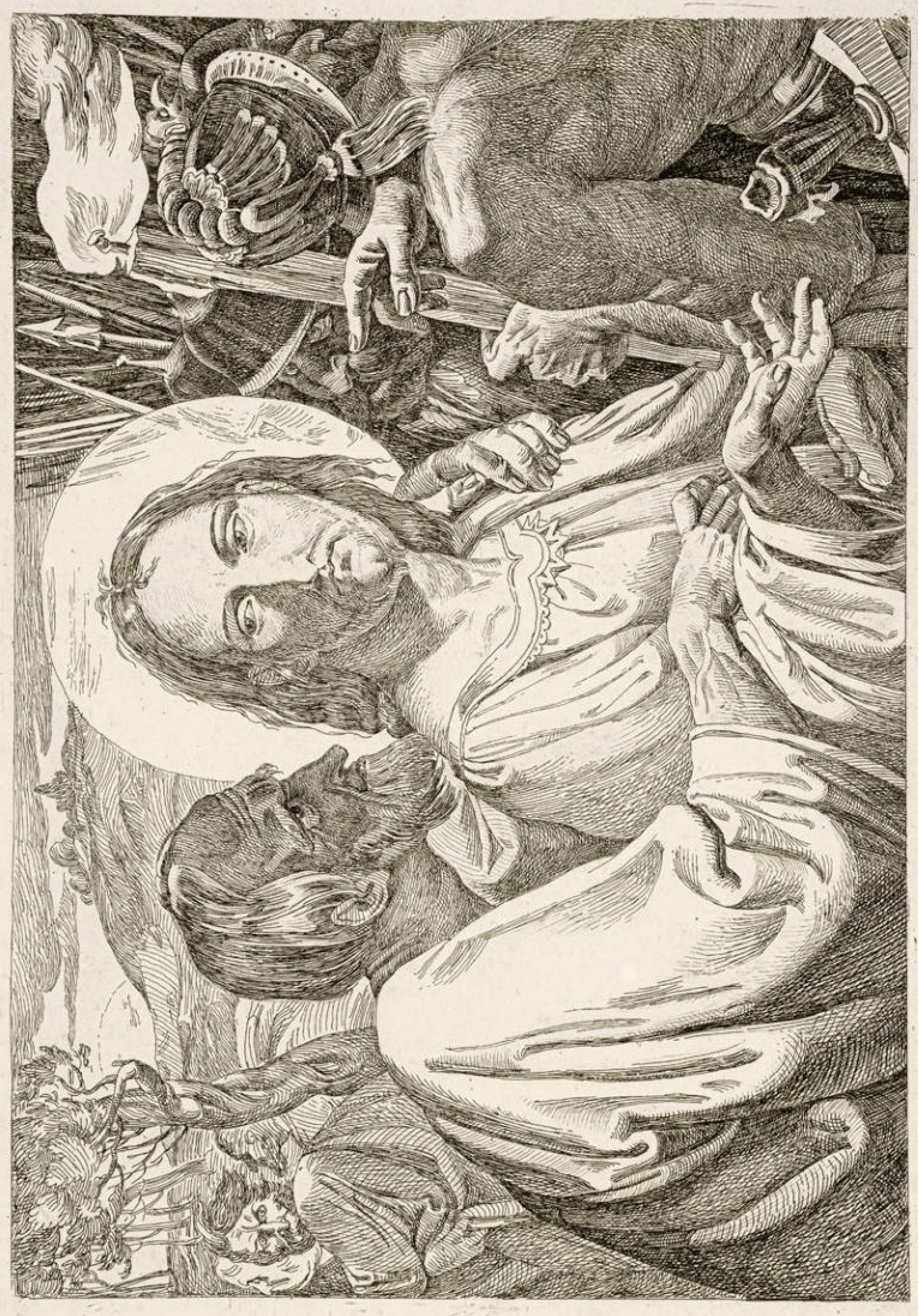
37 *Der Verrat des Judas. Um 1828*

Radierung. 18,9 x 26,9 cm
Andresen 3

Prachtvoller Probedruck der großartigen Komposition, die das dramatische Geschehen des Verrates im Garten Gethsemane psychologisch ebenso eindrucksvoll erfasst wie die Angst der Jünger, die die Gefangennahme ihres Meisters mit Schrecken aus der Distanz miterleben müssen. Vor der weiteren Überarbeitung namentlich in den Gewändern und im Gesicht Christi. Vor der späteren Adresse ‚F Nadorp inu et inc' in Spiegelschrift, wie sie das Exemplar im Thorwaldsen Museum in Kopenhagen zeigt, und noch mit der markanten Ätzprobe im linken Plattenrand.

Mit der alten handschriftlichen Bleistift-Notiz ‚Cornelius radiert von Nadorp' im breiten Papierrand oben. Makellos.

Aus Anholt stammend, hat sich Nadorp nach Abschluß seiner Ausbildung an der Prager Akademie unter J. Bergler 1828 in Rom niedergelassen, wo er sich sogleich dem Kreis der Nazarener anschloss. Insbesondere P. Cornelius mit seinem intensiven Streben nach Dramatik und ausdrucksstarker Gestik und Mimik seiner Protagonisten hat den jungen Künstler, der sich besonders zur Historienmalerei hingezogen fühlte, hier so stark beeindruckt, daß er sich gelegentlich gar als Cornelius-Schüler bezeichnet hat. Gleichwohl erscheint die handschriftliche Bleistift-Notiz ‚Cornelius radiert von Nadorp' auf dem vorliegenden Probedruck der vermutlich schon bald nach der Ankunft des Künstlers in Rom entstandenen Komposition irreführend. Die spätere Adresse weist Nadorp eindeutig auch als Autor der Bilderfindung aus und entspricht damit ganz der handschriftlichen Bezeichnung ‚F. Nadorp inv. del & inci. Romae' des von Andresen zitierten Exemplares.





37 *The Betrayal of Judas. Circa 1828*

Etching. 18.9 x 26.9 cm
Andresen 3

Splendid working proof of the magnificent composition, which captures the dramatic events of the betrayal in the Garden of Gethsemane with great psychological penetration, along with the terror of Christ's disciples, who witness their master's arrest from a distance. Prior to subsequent changes, specifically on the garments and Christ's face. Prior to the later address "F Nadorp inu et inc" in mirror writing, as seen in the impression at the Thorvaldsens Museum in Copenhagen, but still with the conspicuous etching test on the left margin.

With an old, handwritten pencil notation "Notiz ‚Cornelius radiert von Nadorp" along the broad paper margin above. Impeccable.

A native of Anholt, Nadorp settled in Rome in 1828, soon after completing his training at the Prague Academy of Fine Arts with J. Bergler, and immediately joined the Nazarene circle there. Here, it was in particular P. Cornelius, with his intense striving to infuse his protagonists with dramatism and powerfully expressive gestures and facial expressions, who impressed the young artist, so strongly drawn toward history painting that Nadorp occasionally referred to himself as Cornelius's pupil. Nevertheless, the handwritten pencil notation "Cornelius radiert von Nadorp" (Cornelius etched by Nadorp) on the present working proof, probably executed soon after the artist's arrival in Rome, appears deceptive. The later inscription explicitly identifies Nadorp as the creator of this pictorial invention, and hence corresponds to the handwritten note "F. Nadorp inv. del & inci. Romae," found on the impression cited by Andresen.

38 *Das Fest unter der Laube. Um 1652*

Radierung. 12,7 x 17,4 cm
Davidsohn 47/II (von VI); Godefroy und Hollstein 47/III (von VII)
Wasserzeichen: Phönix (Laurentius Wz. 31)
Provenienz: Ch. Wickert (Lugt 2570)
Laurent, Paris (nicht bei Lugt)
H. J. Thomas (Lugt 1378)
Hôtel Drouot, Paris, Auktion am 22. Juni 1951, Lot 56
E. V. Rouir (Lugt Suppl. 2156a)
C. de Poortere (Lugt 3467)
Christie's, London, Auktion am 27./28. Juni 1996, Lot 217

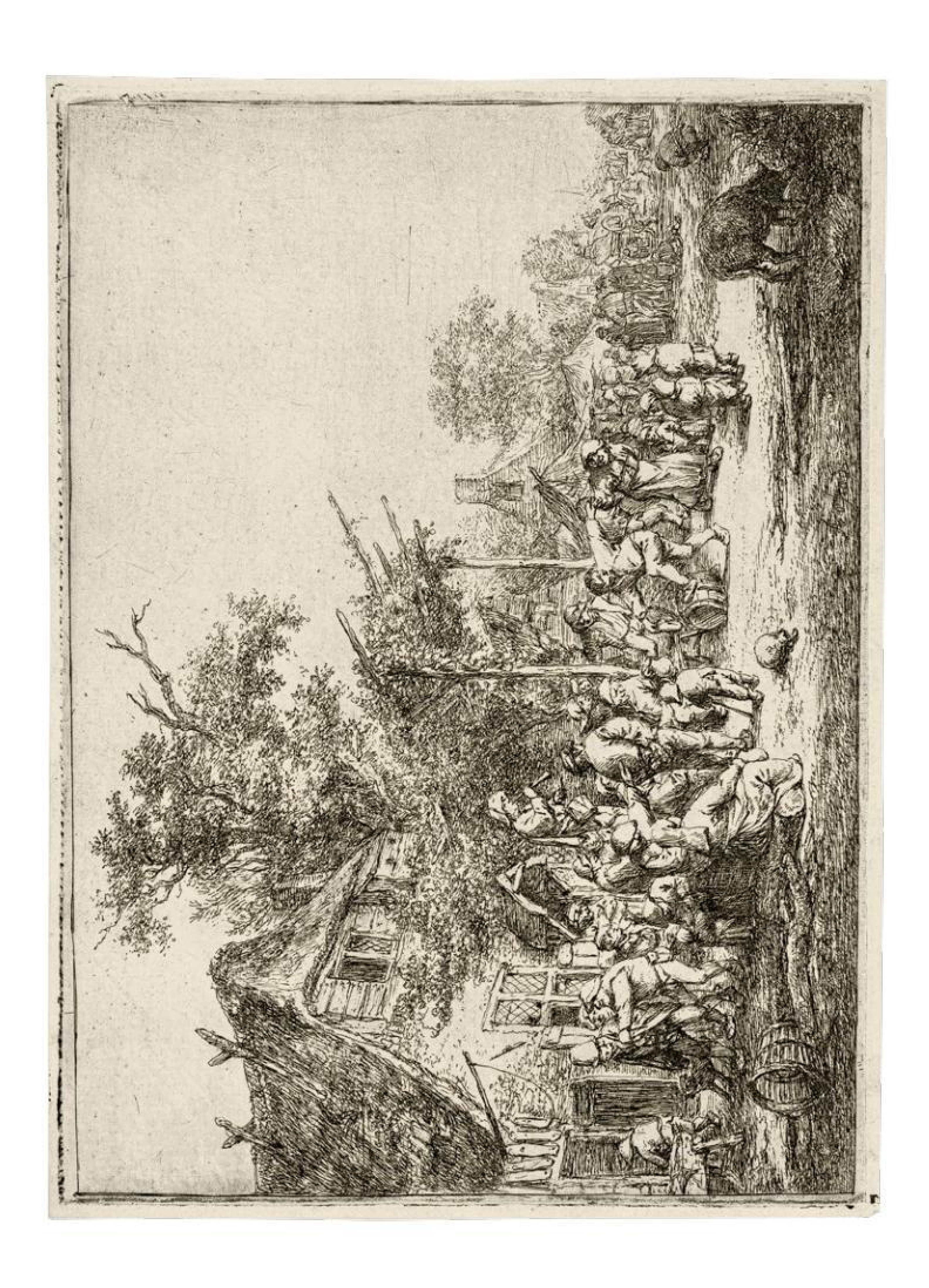
Surely one of Ostade's finest, most sophisticated etched compositions. (K. H. Nguyen)

Selten frühes Exemplar des von Godefroy mit *très rare* ausgezeichneten III. Etats. Die Plattenkante speziell oben noch extrem rauh zeichnend. Mit der bis an die Türpfosten verlängerten horizontalen Strichlage in der Türöffnung links. Vor der Überarbeitung der Einfassungslinie mit dem Grabstichel und allen späteren Arbeiten.

Gedruckt auf Papier mit dem Phönix-Wasserzeichen (Laurentius Wz. 31), das der Künstler, Laurentius zufolge, speziell in der Periode 1647-1653 verwendete.

Der herausragend schöne, kaum besser vorstellbare Abzug aus der Sammlung Ch. Wickert, von Godefroy namentlich erwähnt. H. J. Thomas erwarb ihn für seine Sammlung, die berühmt war für ihre exemplarisch ausgewählten *èpreuves exceptionelles* (Lugt). Im Auktionskatalog seiner Sammlung, Hôtel Drouot, 22. Juni 1951, unter Lot 56 beschrieben als *très belle épreuve...*, wurde das Exemplar schließlich von E. V. Rouir seiner exquisiten Ostade-Spezialkollektion eingefügt.

Ostades anfängliches Interesse an der minutiösen Darstellung einzelner Personen und ihrer Physiognomien verlagert sich in diesem bedeutenden Hauptwerk zugunsten einer umfassenden Gesamtkomposition: die Bewegung, der in die Tiefe des Raumes gezogene Blick und die Auflösung der Figuren, Gebäude und Vegetation in Licht und Impression sind die neuen, den Künstler interessierenden Probleme. Der pointiert eingesetzte, die Gegenstände verschmelzende Plattenton und die zarten horizontalen Wischspuren für den Azur zur Erzeugung eines lufterfüllten Raumes sind meisterhaft eingesetzte Mittel, derer sich der Künstler virtuos bedient.



38 *The Dance under the Trellis. Circa 1652*

Etching. 12.7 x 17.4 cm
Davidsohn 47/II (of VI); Godefroy and Hollstein 47/III (of VII)
Watermark: phoenix (Laurentius wm. 31)
Provenance: Ch. Wickert (Lugt 2570)
Laurent, Paris (not in Lugt)
H. J. Thomas (Lugt 1378)
Hôtel Douot, Paris, sale of 22 June 1951, lot 56
E. V. Rouir (Lugt Suppl. 2156a)
C. de Poortere (Lugt 3467)
Christie's, London, sale on 27/28 June 1996, lot 217

Surely one of Ostade's finest, most sophisticated etched compositions. (K. H. Nguyen)

Very rare early impression of the 3rd state, distinguished by Godefroy as *très rare.* The platemark remarkably inky, especially above. The horizontal lines in the door opening to the left are prolonged up to the left door post. Before the reworking of the borderline with the burin and before all later reworking.

Printed on paper with the phoenix watermark (Laurentius wm. 31), used by the artist during the period 1647-1653 in particular, according to Laurentius.

The eminently beautiful impression from the Ch. Wickert collection, specifically mentioned by Godefroy, and acquired by H. J. Thomas, who chose only exemplary *épreuves exceptionelles* (Lugt). Described in the sales catalogue of his collection (Hôtel Douot, 22 June 1951) under lot 56 as a *très belle épreuve...*, the impression was absorbed by E. V. Rouir into his exquisite Ostade collection.

In the *Dance under the Trellis,* Ostade seems to have been more interested in conveying a sense of continuous flow and deep recession of space and the immersion of figures, buildings and vegetation in light and atmosphere than in the antics of individual participants. The most distant details dissolve completely in the haze. (C. S. Ackley)



39 *Der Serapis-Tempel in Pozzuoli.* *Um 1781*

Nach L.-J. Desprez

Altkolorierte Umrißradierung. 46,8 x 66,0 cm
Wollin 5

Prachtexemplar.

Wollin verzeichnet lediglich sechs Abzüge, zwei davon in öffentlichem Besitz.

Wie üblich ohne Rand. Ringsum leicht innerhalb der Einfassung geschnitten. In bemerkenswert frischer Erhaltung, namentlich das Kolorit von ungeminderter Strahlkraft.

Wie der Begriff *dessin colorié* zunächst nahelegt, den Piranesi und Desprez in ihrer Anzeige vom Juli 1783 verwendeten, erscheint die Komposition auf den ersten Blick wie ein Aquarell. Tatsächlich handelte es sich bei den annoncierten Blättern jedoch um großformatige Umrißradierungen Francesco Piranesis nach Entwürfen von Louis-Jean Desprez, die von letzterem mit Aquarell- und Deckfarben aufwendig und individuell koloriert wurden. Ursprünglich waren 48 Blätter mit Veduten aus Neapel, Sizilien und der Stadt Rom vorgesehen. Tatsächlich wurden jedoch nur zehn Ansichten realisiert, bevor Desprez in den Dienst von König Gustav III. von Schweden trat und Rom im April 1784 in Richtung Paris verließ. Seine endgültige Übersiedlung nach Schweden im Juli desselben Jahres besiegelte das Ende des gemeinsamen Unternehmens. Bis dahin waren offensichtlich nur wenige Exemplare von Desprez koloriert, was die große Seltenheit erklärt.

Desprez hatte den sogenannten Serapis-Tempel von Pozzuoli, der seit seiner Ausgrabung zwischen 1750 und 1756 zu den Sehenswürdigkeiten einer klassischen Grand Tour gehörte, auf seiner 1777/78 unternommenen Reise durch Süditalien kennengelernt und in einer Skizze festgehalten, die sich heute in Nationalmuseum, Stockholm befindet. Wie wir heute wissen, sind die antiken Ruinen mit den drei imposanten, noch aufrecht stehenden Säulen die Überreste des Marcellum genannten Marktes der am Golf von Neapel gelegenen römischen Hafenstadt Puteoli, die auf eine griechische Gründung zurückgeht.





FRANCESCO PIRANESI 1758/59 Rome – Paris 1810

39 *The Temple of Serapis in Pozzuoli.* *Circa. 1781*

After L.-J. Desprez

Hand-colored outline etching. 47.7 x 69.7 cm
Wollin 5

A magnificent specimen.

Wollin references only six impressions, two of them in public collections.

Without margins, as usual. Cut down all the way round slightly within the surround. In a remarkably fresh state of preservation, the hand-coloring especially brilliant.

As suggested by the term *dessin colorié,* chosen by Piranesi and Desprez for their advertisement, the composition suggests a watercolor at first glance.
In fact, the series of views announced jointly by the two artists in July 1783 consists of large outline etchings by F. Piranesi after designs by Desprez, who then hand-colored them quite elaborately with watercolor and gouache. The brochure lists 48 sheets featuring views of the Kingdom of Naples and Sicily, as well as Rome. Ultimately, only ten views of this ambitious project were realized before Desprez accepted an appointment from King Gustav III of Sweden and departed Rome for Paris in April of 1784. His definitive move to Sweden in July of the same year meant the end of the joint project. Up to that point, evidently, only a few exemplars have been hand-colored by Desprez, which explains their great rarity.

Desprez viewed the so-called Temple of Serapis in Pozzuoli – which had featured among the attractions of a classic Grand Tour since its excavation between 1750 and 1756 – during travels through southern Italy in 1777/1778, and captured it in a sketch that is preserved today in the Nationalmuseum in Stockholm. As we now realize, these ancient ruins, whose three imposing pillars still stand upright, are the remains of the Macellum (market building) of the Roman port of Puteoli near the Gulf of Naples, originally founded by the Greeks.

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI 1720 Mogliano / Mestre – Rom 1778

40 *Ara antica sopra la quale si facevano anticamente i sagrifizi, con altre altare all'intorno.* *1747*

Radierung und Kupferstich. 24,5 x 34,5 cm
Focillon 16; Hind pag. 80, Nr. 7; Robison 18/III (von IV); Wilton Ely 19

Blatt 7 der Folge >Prima Parte di Architetture e Prospettive...<

Memento Mori und großartiges Ruinen-Capricho.

Brillanter, in den Schatten tiefschwarzer Abzug.
Vor der späteren Nummer 335.a oben rechts.

Mit ca. 5 cm Papierrand um die Plattenkante. Tadellos.

Eine der 6 Kompositionen, die Piranesi seinem erstmals 1743 in Zusammenarbeit mit den Verlegern Nicola und Marco Pagliarini publizierten ersten eigenständigen Werk, den >Prima Parte di Architetture...<, sukzessive einfügte bis die Folge seit 1750 zum festen Bestandteil der zuerst von Giovanni Bouchard publizierten >Opere varie...< wurde.

Im Radierstil nachhaltig geprägt durch Piranesis Venedigaufenthalt, zeigt die Komposition auch motivisch in der phantasievollen Kombination von Ruinen, Knochen und Totenschädeln engste Verwandtschaft mit den gleichzeitig entstandenen >Grotteschi<.
Here Piranesi clearly associates bodily, cultural, architectural, political, and even religious death and decay. Tokens all of these aspects of human life, most of them making clear references to ancient Rome, have fallen into ruin together and are now covered with flourishing plants and fungus. The >Ara antica< is in generally similar to the >Ruine di Sepolcro< and the >Vestiggi d'antichi Edificj< in their wide range of linear techniques, and especially in their short, broken lines and fine stipplelike squiggles. However, the new plate also shows distinctive, interlaced skeins of zigzag hatching, a clear borrowing from the technique of Giovanni Benedetto Castiglione in such etchings as his >Circe<. In addition, the broad flat leaves of Piranesi's ground plants specifically recall the distinctively veined leaves which appear so frequently in Castiglione's prints. Even Piranesi's other plants – the trees, ivy, and grasses – recall not only the general lushness of vegetation but also the specific forms of those plants in such Castiglione etchings as >Diogenes<. Thus although works on the theme of memento mori were obviously widespread before Piranesi, the relationship of his graphic technique and specific forms of the >Ara antica< with those of Castiglione suggests his presentation of the theme of death and decay, with his particular focus on ancient societies, was also provoked by a study of Castiglione's etchings, where a more general version of that theme is dominant. (A. Robison)



Gio Batta Piranesi Architetto inventò, ed incise in Roma.

Ara antica sopra la quale si facevano anticamente i sagrifizi, con altre ruine all' intorno.

7

40 *Ara antica sopra la quale si facevano anticamente i sagrifizi, con altre altare all'intorno.* 1747

Etching and engraving. 24.5 x 34.5 cm
Focillon 16; Hind p. 80, no. 7; Robison 18/III (of IV); Wilton Ely 19

Sheet 7 from the series *Prima Parte di Architetture e Prospettive...*

A memento mori, and a marvelous ruin capriccio.

Brilliant impression, with deep black shadows.
Prior to the later number "335.a" (upper right).

With ca. 5 cm paper margins around the platemark. Impeccable.

One of the six compositions added by Piranesi successively to his first independent work, the *Prima Parte di Architetture ...*, published in 1743 in collaboration with the publishers Nicola and Marco Pagliarini, up until 1750, when the series became a fixed component of the *Opere varie...*, published by Giovanni Bouchard.

Employing an etching style that was shaped consistently by Piranesi's stay in Venice, the composition betrays close affinities – motivically as well, through its fantastic combination of ruins, bones, and skulls – with the contemporary Grotteschi (cf. cat. no. 65).
Here, Piranesi clearly associates bodily, cultural, architectural, political, and even religious death and decay. Tokens all of these aspects of human life, most of them making clear references to ancient Rome, have fallen into ruin together and are now covered with flourishing plants and fungus. The Ara antica is in generally similar to the Ruine di Sepolcro *and the* Vestiggi d'antichi Edificj *in their wide range of linear techniques, and especially in their short, broken lines and fine stipple-like squiggles. However, the new plate also shows distinctive, interlaced skeins of zigzag hatching, a clear borrowing from the technique of Giovanni Benedetto Castiglione in such etchings as his* Circe. *In addition, the broad flat leaves of Piranesi's ground plants specifically recall the distinctively veined leaves which appear so frequently in Castiglione's prints. Even Piranesi's other plants – the trees, ivy, and grasses – recall not only the general lushness of vegetation but also the specific forms of those plants in such Castiglione etchings as Diogenes. Thus although works on the theme of memento mori were obviously widespread before Piranesi, the relationship of his graphic technique and specific forms of the* Ara antica *with those of Castiglione suggests his presentation of the theme of death and decay, with his particular focus on ancient societies, was also provoked by a study of Castiglione's etchings, where a more general version of that theme is dominant.* (A. Robison)



41 *Tempio di Clitunno tra Fuligno e Spoleti. Um 1748*

Radierung. 13,45x 26,7 cm
Focillon 68; Hind pag. 76, Nr. 26; Salamon 28/I (von II)
Wasserzeichen: Lilie im Doppelkreis (ähnlich Robison 40)

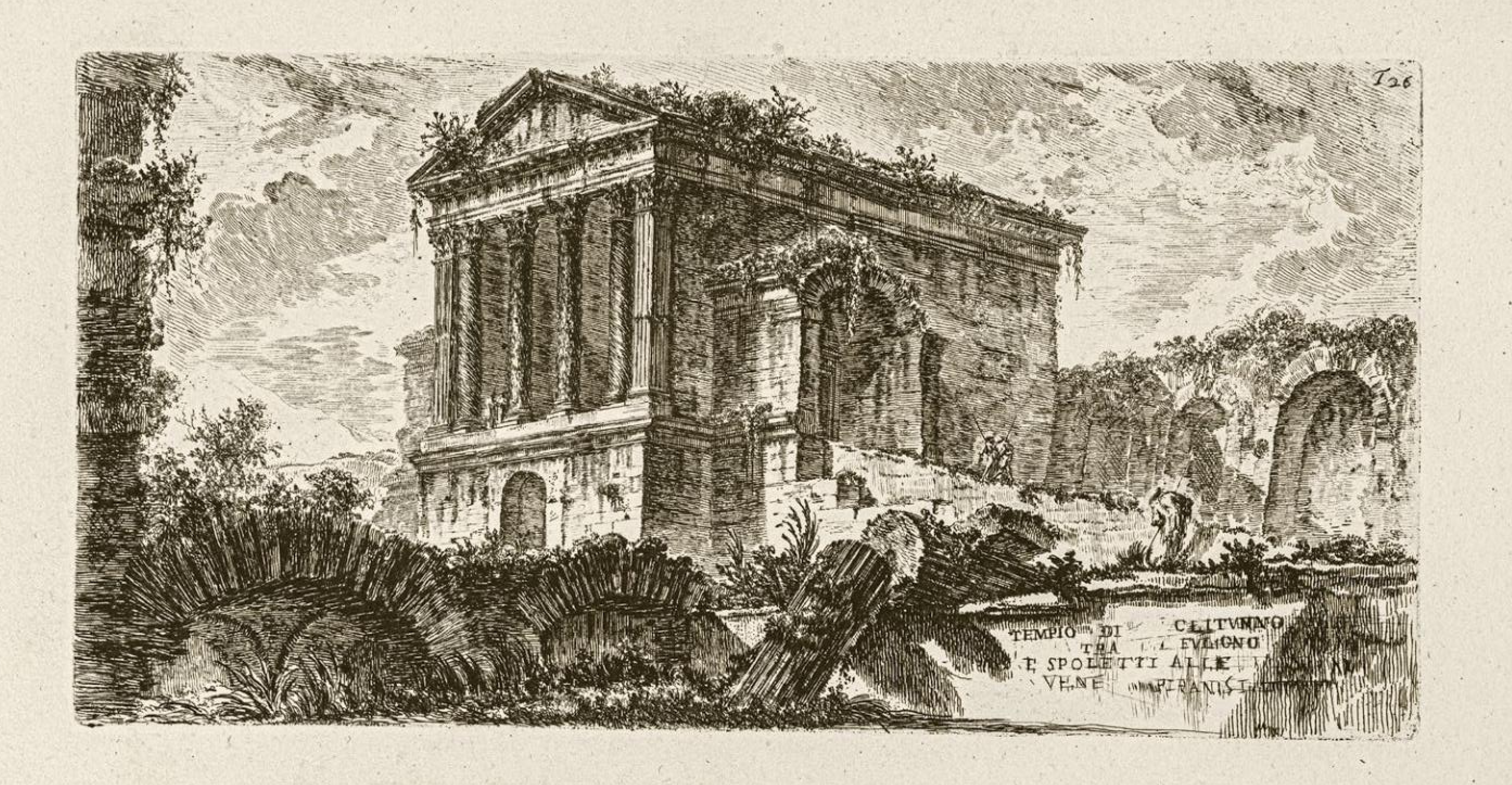
Blatt 26 der Folge >ALCUNE VEDUTE DI ARCHI TRIONPHALI<

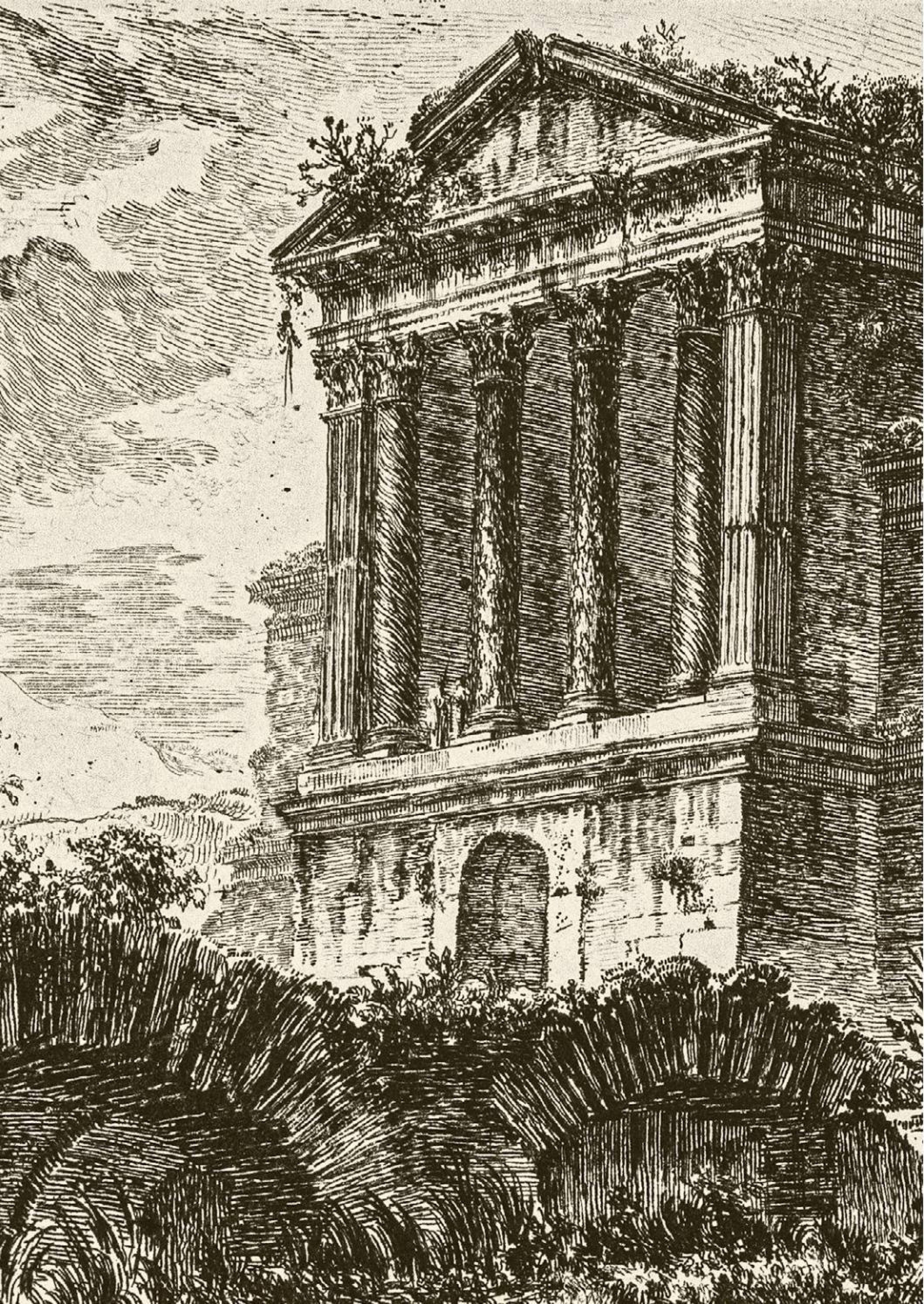
Ausgezeichneter, prachtvoll tiefschwarz gedruckter Abzug.
Vor der späteren Nummer ‚374c‘ rechts oben bei der Ausgabe von 1835/39 durch Firmin-Didot.

Eine jener *exquisite plates, based on sketches made during Piranesi's travels in Italy, c. 1743-47… may be considered among the artist's graphic masterpieces* (J. Wilton-Ely). Erstmals 1748 unter dem Titel >ANTICITA ROMANE DE' TEMPI DELLA REPUBLICA, E DE' PRIMI IMPERATORI< publiziert, erhielt sie nach dem Erscheinen der >ANTICITA ROMANE OPERA IMPERATORI DI GIANBATTISTA PIRANESI…< 1756 den bis heute geläufigen Titel >ALCUNE VEDUTE…<.

Mit schönen, 7-8 cm breiten Papierrändern um die in markantem Relief ganz unverpresst bewahrte Plattenkante. Tadellos.

Gegenüber den Darstellungen der >PRIMA PARTE< von 1743 zeigen sich deutliche Veränderungen in Piranesis Radierstil: *Sein Strichbild ist nach dem Venedigaufenthalt unter dem Einfluß Giovanni Battista Tiepolos leichter, freier und vielfältiger geworden. Die Wiedergabe von üppig wuchernder Natur ist nun unwiederbringlich mit der Darstellung von Ruinen verbunden, ihr Verfall wird malerisch interpretiert. Noch ist es Piranesis Ziel, „Bilder" wiederzugeben, die archäologische Dokumentation, wie später in den ANTICITA ROMANE [OPERA DI GIANBATTISTA PIRANESI] steht im Hintergrund. Auch ist nicht das isolierte Bauwerk Thema, sondern dessen Eingliederung in die Umgebung. Piranesis Blick geht in diesen Ansichten stets von einem niedrigen Augenpunkt aus, so daß die Ruinen hoch aufragen und damit Monumentalität verdeutlichen… Offenbar hat Piranesi ab 1748 gleichzeitig oder auch nach Abschluß dieser Folge, direkt damit begonnen, seine künstlerischen Vorstellungen von der Vedute ins Großformat zu übertragen und so den Grundstock zu einer Aufgabe gelegt, die ihn sein Leben lang in den VEDUTE DI ROMA begleitete.* (C. Höper)


T26
TEMPIO DI CLITUNNO
TRA FULIGNO
E SPOLETTI ALLE
VENE PIRANESI



41 *Tempio di Clitunno tra Fuligno e Spoleti.* Circa1748

Etching. 13.5 x 26.7 cm
Focillon 68; Hind p. 76, no. 26; Salamon 28/I (of II)
Watermark: lily in a circle (similar to Robison 40)

Sheet 26 from *Alcune Vedute di Archi Trionphali*

Excellent, splendid deep-black impression.
Prior to the later "374c" on the upper right for the edition of 1835/39, published by Firmin-Didot.

One of the exquisite plates, based on sketches made during Piranesi's travels in Italy, c. 1743-47… may be considered among the artist's graphic masterpieces (J. Wilton-Ely). First published in 1748 under the title *Anticità Romane de' Tempi della Republica, e de' primi Imperatori*, the series received the title, current until today, of *Alcune Vedute…* in 1756, after the publication of the *Anticita Romane Opera Imperatori di Gianbattista Piranesi…*

With lovely, 7-8 cm paper margins around the platemark, which has been preserved in striking relief and entirely without flattening. In impeccable condition.

A comparison with the *Prima Parte* of 1743 reveals distinctive changes to Piranesi's etching style: *After his stay in Venice, his strokes become lighter, freer, and more varied under the influence of Giovanni Battista Tiepolo. Now, the rendering of a luxuriously proliferating nature is bound up inextricably with the depiction of ruins, whose deterioration is interpreted in painterly terms. Piranesi's intention is still to produce "pictures," with archaeological documentation remaining in the background, as later in the* Anticita Romane [Opera di Gianbattista Piranesi]. *Nor is the isolated building his theme, but instead its integration into its surroundings. In these views, Piranesi's gaze always assumes a lowered observation point, so that the ruins loom up high above, illustrating their monumentality … In 1748, when still working on the series, or after its completion, Piranesi seems to have immediately begun translating his artistic conceptions of the vedute into large formats, thereby laying the foundations for the task which accompanied him throughout his life in the* Vedute di Roma. (C. Höper)



REMBRANDT HARMENSZOON VAN RIJN 1606 Leiden – Amsterdam 1669

42 *Das Pärchen und der schlafende Hirt.* *Um 1644*

Radierung und Kaltnadel. 7,8 x 5,8 cm
Bartsch, Rovinski, Seidlitz und White-Boon 189; Hind 207; Biörklund-Barnard 44-1;
New Hollstein 217
Provenienz: Lord Dudley (vgl. Lugt 2446)

Exzellenter Frühdruck der reizenden intimen Komposition. Mit hauchfeinem Plattenton und delikater Gratwirkung in den subtilen Kaltnadelarbeiten.

Tadellos frisch in der Erhaltung. Mit schönem 2 mm Papierrand um die partiell rauh zeichnende Plattenkante.
Die beiden c-förmigen Tusch-Häkchen rechts unten in der Ecke sind möglicherweise als ein bislang unbekanntes Sammlerzeichen zu deuten.

Ce morceau est d'un rareté extrême, wie schon Bartsch konstatierte, zumal in so schöner Druckqualität und perfekter Erhaltung.

Spielten sich die Darstellungen der Liebespaare in Rembrandts nahezu zeitgleich entstandenen Landschaftsradierungen wie >Die drei Bäume< und >Der Omval< ganz im Verborgenen, in tief verschatteten Bereichen des Vordergrundes ab, so ist das Schäferstündchen der beiden jungen Leute hier prominent und ungeniert in Szene gesetzt.



REMBRANDT HARMENSZOON VAN RIJN 1606 Leiden – Amsterdam 1669

42 *Sleeping Herdsman. Circa 1644*

Etching and drypoint. 78 x 5.8 cm
Bartsch, Rovinski, Seidlitz and White-Boon 189; Hind 207; Biörklund-Barnard 44-1;
New Hollstein 217
Provenance: Lord Dudley (cf. Lugt 2446)

Excellent early impression of the charmingly intimate composition. With delicate plate tone and fine burr in the subtle drypoint work.

Immaculately fresh. With 2 mm margins beyond the partly inky platemark. The two c-shaped ink marks in the lower right corner may be a hitherto unknown collector's mark.

Ce morceau est d'un rareté extrême, as indicated already by Bartsch, all the more so given the exceptionally fine printing quality and perfect state of preservation.

In great landscape etchings such as *The Three Trees* and *The Omval*, the romantic embraces of the lovers are positioned discreetly in deeply shadowed foreground areas; here, the tryst of these young people is presented prominently and without any sense of embarrassment.

43 *Die Hütte bei dem großen Baum.* 1641

Radierung. 12,7 x 32,1 cm
Bartsch, Rovinski, Seidlitz und White-Boon 226; Hind 178; Biörklund-Barnard 41-B;
New Hollstein 198
Wasserzeichn: Straßburger Lilienwappen
Provenienz: K. F. F. von Nagler (Lugt 2529)
Kupferstichklabinett der staatlichen Museen, Berlin (Lugt 1606 und 2398)
V. Weisbach (Lugt 2539b)
W. Weisbach (Lugt 2659a)

Ausgezeichneter Abdruck mit zartem Plattenton, der der Darstellung eine besonders schöne atmosphärische Wirkung verleiht.

Mit 2-3 mm Papierrand um die Plattenkante. Bis auf eine nur rückseitg wahrnehmbare, sorgsam geglättete Vertikalfalte, in ausgezeichneter Erhaltung.

Die idyllische Darstellung entstammt der ersten Periode von Landschaftsradierungen, die Rembrandt bis 1645 geschaffen hat. Bei dem Problem, die verschiedenen Raumdimensionen miteinander harmonisch zu verbinden, bildet das Blatt einen entscheidenden Wendepunkt in der holländischen Landschaftsgraphik.
Plattenformat, Sujet und Kompositionsschema dürften von Jan van de Velde beeinflußt sein. Nach dessen Vorbild ist es Rembrandts erster und sogleich geglückter Vorstoß, mit der traditionellen Auffassung der Gliederung einer Landschaft zu brechen. Indem er die Hütte links stark in den Vordergrund setzt, verleiht er der Darstellung eine unmittelbar zugängliche Lebendigkeit. Das dadurch entstandene Problem, die verschiedenen Raumschichten kompositorisch zu einer Einheit zusammenzufassen, löst Rembrandt durch ein virtuos eingesetztes Stufenätzverfahren. Bestimmte Partien wie z.B. der Vordergrund wurden dabei tiefer geätzt, während die fast kaligraphisch anmutenden Linien des Horizonts sich gleichsam im Licht aufzulösen scheinen. Die verschiedenen, mit Detailfreude geschilderten Einzelheiten und die scheinbar regellos sich hin und her schlängelnden Linien des Wasserlaufes sind dabei entscheidende Bindeglieder, die es dem Auge des Beschauers ermöglichen zwischen Nähe und fernem Horizont eine Verbindung zu schaffen.

Es hat verschiedene Versuche gegeben, die Örtlichkeit genauer zu lokalisieren. M. Royalton-Kisch charakterisiert die Komposition sicher zutreffend als *an imaginary distillation or ‚capricco' of the countryside around Amsterdam.*





43 *Landscape with a Cottage and a Large Tree.* 1641

Etching. 12.7 x 32.1 cm
Bartsch, Rovinski, Seidlitz, and White-Boon 226; Hind 178; Biörklund-Barnard 41-B;
New Hollstein 198
Watermark: Strasburg lily watermark
Provenance: K. F. F. von Nagler (Lugt 2529)
Kupferstichklabinett der staatlichen Museen, Berlin (Lugt 1606 and 2398)
V. Weisbach (Lugt 2539b)
W. Weisbach (Lugt 2659a)

Excellent impression with delicate plate tone, which endows the scene with a particularly lovely atmosphere.

With 2-3 mm paper margins around the platemark. In an excellent state of preservation apart from a painstakingly smoothed vertical fold that is perceptible only on the reverse.

This idyllic scene dates from the early period of Rembrandt's landscape etchings, which concluded in 1645. The sheet represents a decisive turning point in the field of the Dutch landscape print regarding the challenge of linking various spatial dimensions with one another harmoniously.
The format of the plate, the subject, and the compositional scheme seem to betray the influence of Jan van de Velde. Following that artist's precedent, it represents Rembrandt's first – and moreover successful – attempt to break with traditional approaches to structuring a landscape. By positioning the cottage on the left firmly in the foreground, he endows the scene with an immediately accessible liveliness. The resulting difficulty of merging the various spatial levels into a compositional unity is solved by Rembrandt through the virtuoso use of etching technique to create tonal gradations. Certain areas, for example the foreground, are more deeply etched, while the quasi calligraphic lines of the horizon seem almost to dissolve into light. The various individual elements, rendered with a delight in detail, and the seemingly random lines representing the water's surface, which seem to meander this way and that, serve as decisive links, allowing the gaze to relate the foreground to the distant horizon.

There have been a number of attempts at a precise identification of the locale. M. Royalton-Kisch characterizes the composition tellingly as *an imaginary distillation or 'capricco' of the countryside around Amsterdam.*







44 *Der Heilige Hieronymus hört die Posaune des Jüngsten Gerichts.* *Um 1621*

Radierung und Kupferstich. 31,0 x 23,5 cm
Bartsch 4; Brown 5/I (von V)
Wasserzeichen: Kreis

Überragend schöner Abzug des I. Zustandes, vor der späteren Adresse von F. van Wyngaerde und dessen Überarbeitungen.

Wie besonders erwünscht, mit vertikalen Kratzspuren, raffiniert eingesetztem, intensivem Plattenton und gratig rauh abgesetzter Plattenkante.

Mit 2 mm Rand. Bis auf vereinzelte blasse Braunfleckchen tadellos.

Ausgehend von einer für den als Vizekönig in Neapel residierenden Herzog von Osuna um 1616/18 gemalten Version (Patronato de Arte de Osuna, Sevilla) entwickelte Ribera das ikonographisch ungewöhnliche, auf verschiedene Schriften des Kirchenvaters bezugnehmende Sujet in zwei Radierungen weiter und variierte das Thema noch in zwei 1626 entstandenen Gemälden (Eremitage, St. Peterburg und Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapel). Die überzeugende, lebendige Dramatik der hier vorliegenden Radierung hat er jedoch, Brown zufolge, nie wieder übertroffen.
Die undatiert gebliebene Radierung entstand vermutlich in demselben Jahr wie die 1621 entstandene erste radierte Fassung (Brown 4), bei der dem Künster während des Ätzvorgang ein Malheur unterlief, so daß die Komposition durch zwei doppelte Parallelen massiv beeinträchtigt ist.

The second version is in every way superior to the first. Viewed simply as a technical performance, the differences are impressive, as Ribera begins to hit his stride as an etcher. Here, for the first time, he introduces his characteristic stipple effect, which is employed on the saint's body to produce subtle variations of shadow and to map the bony geography of the chest and stomach. By contrast, bold, sweeping strokes of the needle are used to define the rock behind the saint and to impart a pulsating rhythm to the background.
The visual excitement of the print is generated above all by the changes in composition. In the first version a simple horn timidly emerges in the upper right corner, while in the second, a full-bodied angel has materialized, blowing as hard as he can on a truly Baroque trumpet with an inordinately long, looped tube. In the earlier print, Saint Jerome casts an inquisitive glance at the intrusive sound, whereas in this version he recoils in fear and surprise at the angelic blast and raises his arm involuntarily towards its source... (J. Brown)

44 *Saint Jerome Hearing the Trumpet of the Last Judgment.* *Circa 1621*

Etching and engraving. 31.0 x 23.5 cm
Bartsch 4; Brown 5/I (of V)
Watermark: circle

Superlatively beautiful impression of the 1st state, prior to the later address of F. van Wyngaerde and later reworkings.

With particularly desirable features, such as the vertical scratch marks, the refined use of intense plate tone, and the inky, distinct platemark.

With 2 mm margins. Impeccable aside from a few isolated pale brown flecks.

Based on a version he had painted in circa 1616/18 for the Duke of Osuna – then serving in Naples as Viceroy – (Patronato de Arte de Osuna, Sevilla), Ribera developed the iconographiccally unusual motif, which depends upon various writings of the Church Father, in two etchings, also varying the theme in two paintings executed in 1626 (Hermitage, St. Peterburg and Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Naples). According to Brown, however, he never surpassed the lively and convincing dramatism of the present version.
The etching, which remained undated, was presumably produced in 1621, the same year as the first etched version (Brown 4); while etching the plate, the painter suffered a mishap, leaving the composition compromised severely by two pairs of parallel lines.

The second version is in every way superior to the first. Viewed simply as a technical performance, the differences are impressive, as Ribera begins to hit his stride as an etcher. Here, for the first time, he introduces his characteristic stipple effect, which is employed on the saint's body to produce subtle variations of shadow and to map the bony geography of the chest and stomach. By contrast, bold, sweeping strokes of the needle are used to define the rock behind the saint and to impart a pulsating rhythm to the background.
The visual excitement of the print is generated above all by the changes in composition. In the first version a simple horn timidly emerges in the upper right corner, while in the second, a full-bodied angel has materialized, blowing as hard as he can on a truly Baroque trumpet with an inordinately long, looped tube. In the earlier print, Saint Jerome casts an inquisitive glance at the intrusive sound, whereas in this version he recoils in fear and surprise at the angelic blast and raises his arm involuntarily towards its source... (J. Brown)



45 *Klosterhof im Schnee. Um 1830*

Nach Carl Friedrich Lessing

Stahlstich. 8,1 x 10,9 cm
Unbeschrieben. Vgl. Bötticher 3; vgl. Ingrid Jenderko-Sichelschmidt, >Die Historienbilder Carl Friedrich Lessings. Katalog der Gemälde<, Köln 1973, pag. 284, Nr. 7; vgl. Katalog des Wallraf-Richartz-Museums I. Gemälde des 19. Jahrhunderts<, Köln 1964, pag. 78, Nr. 1944; vgl. Ausst. Kat. >Die Düsseldorfer Malerschule<, Düsseldorf/Darmstadt 1979, Nr. 154; vgl. V. Leuschner >Carl Friedrich Lessing 1808-1880. Die Handzeichnungen<, Nr. 25; vgl. Ausst. Kat. >Carl Friedrich Lessing. Romantiker und Rebell<, Düsseldorf/ Oldenburg 2000, pag. 51

Eine der einfußreichsten, in der Tradition C. D. Friedrichs stehenden Kompositionen der Spätromantik, die Goethe noch in seinen letzten Lebensjahren in einem Gespräch mit F. Förster zu heftigen antiromantischen Reaktionen veranlaßte: *Was ist das für eine frostige Jugend, die eine solche Winterlandschaft wie diese hier... malt; ich höre viel Gutes von dem jungen Manne, er verrät Talent, aber mit seiner Winterlandschaft will ich nichts zu schaffen haben, und dabei noch Mönche und Begräbnis, lauter Negationen, die ich nicht saturiere... hier ist nichts als Tode und Erstorbenheit... Solche Landschaften nenne ich subjektive; eine Landschaft muß aber nicht so ein Einzelfall sein. Man muß junge Künstler beizeiten warnen, sonst bleiben sie in solchen hohlen Wegen sitzen; dem guten Friedrich in Dresden ist's auch nicht anders ergangen; von dem aber haben wir dergleichen Landschaften in Menge.*

Ungeachtet des Verdikts des Weimarer Dichterfürsten machte das in einer detailierten Zeichnung (Cincinnati Art Museum) vorbereitete Gemälde des erst 22-jährigen C. F. Lessing (Wallraf-Richartz-Museum, Köln) bei seiner Ausstellung in Berlin 1830 sofort Furore und wurde von der zeitgenössischen Kunstkritik frenetisch gefeiert als ein Werk, *das ebensoweit alle Leistungen im landschaftlichen Fache überragt, als sich nichts von Historienbildern an jene Komposition erhebt.* (A. von Raczinski). In seinem Tagebuch vermerkt Caspar Scheuren, nachdem er das Gemälde bereits in Düsseldorf gesehen hatte: *Ich sah hier auf einmal die Natur in höherer Auffassung und voll Tiefe, wie sie in mir schlummerte im Busen... Tod und Erstarrung. Am frühen Morgen, wo der Glockenstrang noch voll dickem Schnee, die Tannen darunter niederbeugt, der Brunnen voll Eis, tot und erstarrt, gehen geisterhaft verhüllte Nonnen zu Katafalk, der mitten in der Kapelle steht, und vorne am Altar eine Nonne im Gebet und Trauer versunken. Das waren die Bilder, die mein bewußtloses Leben zu Erkenntnis, zum Aufwachen brachten, und eine Richtung in meinem Innern traf, die mir die Natur vorgezeichnet und die ich jetzt noch weder verläugnen noch aufzugeben vermag. Poesie – Stimmung – Romantik.*

J. F. Rossmässler, der aus Leipzig stammend zuletzt in Berlin arbeitete, galt als einer vorzüglichsten Meister seines Fachs. Namentlich seine Stiche nach Gemäldevorlagen rechnete Nagler zu seinen Hauptblättern.

Ausgezeichneter Abzug auf dem unbeschnittenen (?) Bogen (19,1 x 27,3 cm). Vereinzelte Braunfleckchen zumeist außerhalb der Darstellung im breiten Papierrand, der nur im äußersten Randbereich minimal gebräunt ist. Sonst tadellos.

Unbeschrieben.


Lessing pinx.
Rossmäsler sculp.

45 *Monastery Courtyard in Snow.* *Circa 1830*

After Carl Friedrich Lessing

Steel engraving. 8.1 x 10.9 cm
Undescribed. Cf. Bötticher 3; cf. Ingrid Jenderko-Sichelschmidt, *Die Historienbilder Carl Friedrich Lessings. Katalog der Gemälde,* Cologne 1973, p. 284, no. 7; cf. *Katalog des Wallraf-Richartz-Museums I. Gemälde des 19. Jahrhunderts,* Cologne 1964, p. 78, no. 1944; cf. exhib. cat. *Die Düsseldorfer Malerschule,* Düsseldorf/Darmstadt 1979, no. 154; cf. V. *Leuschner Carl Friedrich Lessing 1808-1880. Die Handzeichnungen,* no. 25; cf. exhib. cat. *Carl Friedrich Lessing. Romantiker und Rebell,* Düsseldorf/Oldenburg 2000, p. 51

One of the most influential late romantic compositions in the tradition of Caspar David Friedrich, and a work that elicited a vigorous anti-romantic response from Goethe in a conversation with F. Förster conducted late in the poet's life: *What a frosty youth, to paint a winter landscape like this one; I hear many good things about this young man, he displays talent, but I want nothing to do with his winter landscape, with its monks and tombs, pure negation, which do not satisfy me… Here is nothing but death and decay… I call such landscapes, subjective; but a landscape cannot be such an isolated case. At times, it proves necessary to warn young artists, otherwise they will get stuck in such empty pathways; things didn't go any differently with good Friedrich in Dresden; from him, we have such landscapes in quantity.*

Notwithstanding the verdict of Weimar's 'prince among poets,' the landscape, executed by the C. F. Lessing when he was just 22 years old, and now in the Wallraf-Richartz-Museum in Cologne, and preceded by a detailed drawing (Cincinnati Art Museum), caused a furor when it was first exhibited in Berlin in 1830, and was praised exorbitantly in contemporary criticism as *a work that surpasses everything else that has been achieved in the area of landscape, nor does anything in history painting rise higher than this composition.* (A. von Raczinski) Caspar Scheuren wrote in his diary after seeing the painting in Düsseldorf: *Suddenly, I saw nature in a higher conception and in its full depth, which had slumbered in my breast… Death and numbness. In the early morning, when the bell rope is still thick with snow, the fir trees below bending under its weight, the fountain filled with ice, dead and frozen, spectral, cloaked nuns go to the catafalque which stands at the center of the chapel, one nun sunk in prayer and sorrow in front of the altar. These were the images that awakened my unconscious life to knowledge, converging with a tendency, already burgeoning within me, toward nature, and which I have no desire to disavow or forsake. Poetry – atmosphere – romanticism.*

J. F. Rossmässler, a Leipzig native who later worked in Berlin, was regarded as one of the preeminent masters of his craft. Nagler ranked his engravings after paintings as among his key achievements.

Excellent impression of the still uncut (?) sheet (19.1 x 27.3 cm). Isolated brown flecks, mostly outside of the composition on the broad paper margin, which has become slightly discolored only at the extreme outer edges. Otherwise impeccable.

Undescribed.



46 *Die Geburt Christi. Um 1595*

Nach H. Goltzius

Kupferstich. 14,1 x 27,1 cm
Bartsch III, 94, 1; Hollstein (after Goltzius) 478; T.I.B. 3 commentary, pag. 342, Nr. 001; New Hollstein (Prints after inventions by Goltzius) 421
Provenienz: F. Bernstein (Lugt 982b)

Exzellenter, rußig tiefschwarzer Abzug von schönster Brillanz.

Auf der Einfassung geschnitten bzw. mit hauchfeinem Rändchen darüber hinaus bzw. unten mit dem Vers von C. Schoneus. Rückseitig mit der durchgepausten Silhouette der Korbträgerin, sowie verschiedenen Studien zu einer Grablegung in Rötel. Ein winziges Löchlein unter der Kürbisflasche der Korbträgerin, sowie im linken Rand eine alte Papierhinterlegung – sämtlich Spuren des Gebrauchs in einer Künstlerwerkstatt.

Bartsch verzeichnete den nur mit dem Goltzius-Monogramm als Inventor bezeichneten Kupferstich noch unter den anonymen Schülerarbeiten. Heute gilt das Blatt gemeinhin als das Werk von J. Saenredam, der um die Mitte der 1590er Jahre wieder intensiv mit seinem früheren Lehrmeister zusammenarbeitete und zahlreiche Entwürfe für ihn stach.

Dem Stich liegt eine Zeichnung von Goltzius zugrunde (Reznicek pag. 247, Nr. 29), die 1594 entstand, als sich der Künstler - etwa in seinen Meisterstichen - in der Kunst der Aemulatio übte, d.h. seine virtuose Kunstfertigkeit in Nachahmung unterschiedlicher Stil-Modi oder Manieren der großen Meister des 16. Jahrhunderts unter Beweis zu stellen trachtete. Reznicek zufolge, beweist Goltzius in seiner Anbetung der Hirten von 1594 genaue Kenntnis der Kunst Federigo Zuccaros.


HG Inuent
Pastores nati Visunt cunabula Christi, Et rerum Dominum magno Venerantur honore.
C. Schonçus

46 *The Birth of Christ.* *Circa 1595*

After H. Goltzius

Engraving. 14.1 x 27.1 cm
Bartsch III, 94, 1; Hollstein (after Goltzius) 478; T.I.B. 3 commentary, p. 342, no. 001;
New Hollstein *(Prints after Inventions by Goltzius)* 421
Provenance: F. Bernstein (Lugt 982b)

Excellent, sooty, deep black impression of the most marvelous brilliance.

Cut down to the framing line or with very fine margins beyond it; below, the verse by C. Schoneus. The reverse showing the traced silhouette of the basket carrier, as well as various studies for an *Entombment* in red chalk. A tiny hole is visible below the surface of the gourd of the basket carrier, and an old paper backing along the left-hand edge – both typical traces of use in an artist's workshop.

Bartsch categorized this engraving – whose design is attributable to Goltzius only by virtue of that artist's monogram – as an anonymous student work. Today, the sheet is generally regarded as the work of J. Saenredam, who collaborated again intensively around the mid-1590s with his earlier master, engraving numerous compositions for him.

The composition is based on a drawing by Goltzius (Reznicek p. 247, no. 29), which dates from 1594, when the artist cultivated the art of aemulatio, an instance being his master engravings, where he seeks to demonstrate his virtuosic skill by imitating the styles or manners of great 16th century artists. According to Reznicek, *Goltzius's Adoration of the Shepherds* of 1594 testifies to his precise knowledge of the art of Federigo Zuccaro.





Diß Blatt zeigt den Mann so sich berühmt gemacht
Herrn Mayr der mit Ruhm den Pemsel hat geführet:
Wie man an diß und mehr Originalen spühret
Um seiner Würde hats Herr Schnell in Kupfer bracht.

Zum schuldigen Angedencken seines nunmehr seel. Hl. Schwähers, hat auf das im 18. Jahr
seines Alters sich selbst gemachte Portrait obiges beyfügen wollen, C. C. Cuno.

47 *Selbstportrait von Johann Ulrich Mayr. Nach 1704*

Nach J. U. Mayr

Radierung. 24,3 x 17,1 cm
Heller Andresen (Michael Schnell) 1/I (von II); Hollstein (Johann Ulrich Mayr) 1; Hollstein 1/II (von V); S. Babin, >Das deutsche Selbstbildnis im 17. Jahrhundert<, Diss. Braunschweig 2016, Kat. Nr. 60

Das eindrucksvolle Selbstbildnis des ambitionierten, erst achtzehnjährigen Rembrandtschülers in einem ganz ausgezeichneten Abzug des seltenen II. Druckzustandes der Radierung Schnells, die dieser als Memorialbild für J. U. Mayr nach einem frühen, heute verlorenen Gemälde des Künstlers geschaffen hat.
Mit dem vierzeiligen deutschen Vers und der Widmung anstelle des ursprünglichen lateinischen Einzeilers im Unterrand. Vor der späteren Ausgabe durch Georg Christoph Kilian mit der nicht vor 1732 hinzugefügten, oben bzw. unten unmittelbar anschließenden schmalen Schriftplatte mit den Lebensdaten des Dargestellten sowie den Künstler- und Verlegeradressen, bzw. vor der späteren Beschneidung der Platte um den unteren Textrand.
R. Zijlma und T. Falk konnten im Hollstein nur ein Exemplar dieses Zustandes in Berlin nachweisen.

Mit 1,4 cm Papierrand um die Plattenkante. Tadellos.

Sandrart berichtet, daß es den jungen Johann Ulrich Mayr nach ersten Lehrjahren in Augsburg bald schon in die Niederlande gezogen habe, wo er reiche Erfahrungen in Rembrandts Werkstatt und bei Jordaens sammelte, bevor er seine Ausbildung auf Reisen nach England und Italien vervollkommnete, um sich dann erste Meriten als Portraitist an den Höfen in München und Wien zu verdienen und sich schließlich 1662 wieder in seiner Heimatstadt niederzulassen.

Nach Mayrs Tod 1704 diente Schnell das vermutlich erste einer ganzen Reihe von Selbstbildnissen des Künstlers (Queens University, Milwaukee; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; Kunstsammlungen und Museen, Augsburg) als Vorlage für sein Erinnerungsbild an den gefeierten Portaitmaler. Entstanden 1648, als sich Mayr vermutlich noch in Rembrandts Werkstatt aufhielt, reflektiert das in einem Studiolo inszenierte Selbstbildnis in melancholischer Denkerpose, zu dem sich eine skizzenhafte Vorzeichnung in der Fondation Custodia, Paris befindet, intensiv die Kunst des Meisters. D. Hess hat zurecht auf die kompositorische Verwandtschaft zu Rembrandts >Minerva im Studierzimmer< von 1635 (The Leiden Collection) hingewiesen – eine geistreiche Bezugnahme auf die Göttin der Weisheit und Kriegsführung, die Beschützerin der Künste und Wissenschaften, die das ausgeprägte Selbstbewusstsein des Gesellen im Kostüm eines Gelehrten schlaglichtartig beleuchtet.

47 *Self-Portrait of Johann Ulrich Mayr. After 1704*

After J. U. Mayr

Etching. 24.3 x 17.1 cm
Heller Andresen (Michael Schnell) 1/I (of II); Hollstein (Johann Ulrich Mayr) 1; Hollstein 1/II (of V); S. Babin, "Das deutsche Selbstbildnis im 17. Jahrhundert," dissertation Braunschweig 2016, cat. no. 60

The striking self-portrait of the ambitious Rembrandt student at an age of just 18 years, in a quite excellent impression of the rare 2nd state of Schnell's etching, created as a commemorative image of J. U. Mayr after an early self-portrait that is now lost.
With the four-line German verse and the dedication along the lower margin in place of the original Latin one-liner. Prior to the later edition by Georg Christoph Kilian with the immediately adjacent narrow texted panel above or below respectively, not added before 1732, which bears Mayr's birth and death dates, as well as the artist's and publisher's addresses, and prior to the later trimming of the plate above the lower texted margin.
R. Zijlma and T. Falk in Hollstein were able to document only a single exemplar of this state in Berlin.

With 1.4 cm paper margins around the platemark. Impeccable.

Sandrart reports that after initial years of apprenticeship in Augsburg, the young Johann Ulrich Mayr soon relocated to the Netherlands, where he accumulated a wealth of experiences in Rembrandt's workshop, as well as with Jordaens, before perfecting his skills during travels to England and Italy and earning initial accolades as a portraitist at the courts of Munich and Vienna before ultimately resettling in his hometown in 1662.

After Mayr's death in 1704, a self-portrait by the artist, presumably the first of an extensive series (Queens University, Milwaukee; Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg; art collections and museums in Augsburg), served Schnell as a template for his commemorative image of the celebrated portraitist. Produced in 1648, when Mayr was presumably still active in Rembrandt's workshop, the self-portrait – for which a sketch-style preliminary drawing has been preserved in the Fondation Custodia in Paris – is given a studiolo setting, and features a melancholic, pensive pose, powerfully reflecting of the art of the master. D. Hess referred rightly to its compositional affinity with Rembrandt's *Minerva in Her Study* of 1635 (Leiden Collection) – a witty allusion to the goddess of wisdom and warfare, protectress of the arts and sciences that highlights the pronounced self-confidence of the journeyman, clad here in the costume of a savant.



FRANZ SIGRIST 1727 Alt-Breisach – Wien 1803

48 *Loth und seine Töchter. Um 1752*

Radierung. 23,8 x 17,9 cm
Le Blanc 1; Matsche - von Wicht 2
Wasserzeichen: Auferstandener Christus mit Kreuz und Dornenkrone
Provenienz: Bibliothek der Akademie der Bildenden Künste, Wien (Lugt 1628)

Eine der ersten ausdrucksstarken Radierungen des Künstlers aus der Zeit seines Aufenthaltes an der Wiener Akademie.

Superber Abzug auf gelb getöntem (?) Papier, das die malerischen Qualitäten der Komposition effektvoll unterstützt. Unter fast völligem Verzicht auf die Kontur als strukturierendes Element entwickelt sich das alttestametarische Sujet aus einem betont kontrastreich inszenierten Wechselspiel flimmernder Licht- und Schattenefekte, die markant durch unterschiedliche Texturen der Strichführung charakterisiert sind.

Auf der Plattenkante geschnitten, bzw. seitlich mit feinem Papierrand darüber hinaus. Oben, außerhalb der Darstellung mit der in brauner Tinte geschriebenen Nummer 1095. Bis auf einen kurzen, sorgsam geschlossenen Einriß, in ausgezeichneter Erhaltung.

Ein scheinbar unheilverheißender Schlagschatten durschneidet den entblößten Rücken der von rechts in die Komposition einführenden Repoussoirfigur der Tochter, die sich bereits ihrer Kleider entledigt hat, um den Vater zu verführen. Ihr rechtes Bein befindet sich sozusagen schon im Lichtkanal einer imaginären Lichtquelle, die die Gruppe des verzweifelt gestikulierenden Vaters und der zweiten, ihn betrunken machenden Tochter beleuchtet. Er führt in einer entgegengesetzten Diagonale in die Tiefe zu der zur Salzsäule erstarrten Frau des Loth vor der Silhouette der brennenden Stadt Sodom.

Sigrist hatte sich noch im Dezember 1744 an der Wiener Akademie eingeschrieben, kurz bevor die Einrichtung den Lehrbetrieb für vier Jahre einstellen mußte. Als die Akademie im März 1749 wieder eröffnete, war Sigrist, der einen Monat zuvor geheiratet hatte, bereits als selbständiger Maler in Wien tätig. Es steht zu vermuten daß er in der Zwischenzeit im Dunstkreis Trogers seine Ausbildung bei einem Maler wie J. I. Mildorfer erhalten hat. Von ihm dürfte er seine Vorliebe für doppelte Diagonalkompositionen, Repoussoirfiguren und speziell die Verwendung kräftiger Figurentypen bezogen haben, deren Gewänder ein sozusagen emotional aufgeladenes Eigenleben führen.

Die vorliegende Radierung, die die expressiven Tendenzen des sogenannten Wiener Akademiestils exemplarisch vorführt, entstand im direkten Umfeld von Sigrists erfolgreicher Beteiligung am Wettbewerb der Wiener Akademie zum Thema >Hiob< von 1752. Wie die Radierung, in der Sigrist seinen Wettbewerbsbeitrag im Medium der Druckgraphik festgehalten hat, dürfte auch sie auf ein heute verschollenes Gemälde zurückgehen.


XVII



48 *Lot and His Daughters. Circa 1752*

Etching. 23.8 x 17.9 cm
Le Blanc 1; Matsche - von Wicht 2
Watermark: resurrected Christ with cross and crown of thorns
Provenance: library of the Akademie der Bildenden Künste, Vienna (Lugt 1628)

One of the most powerfully expressive etchings by Sigrist from the period when he was staying at the Vienna Academy.

Superb impression on yellow-toned (?) paper which effectively enhances the composition's painterly qualities. Based on the almost total renunciation of contours as structuring elements, this Old Testament subject is articulated through the notably contrast-rich interplay of flickering effects of light and shadow, and characterized by a striking variety of textures and linear forms.

Cut down to the platemark or with fine paper margins beyond it left and right. With the number "1095" inscribed above, outside of the composition, in brown ink. In an excellent state of preservation apart from a short, carefully closed tear.

An ominous cast shadow traverses the exposed back of the repoussoir figure of the daughter, who enters the image from the right; she has already removed her clothing, and prepares to seduce her father. Her right leg extends already into the channel of light, generated by an unknown source, which illuminates the group, which also includes the father, who gesticulates despairingly, and his second daughter, who has plied him with drink. Through a counterposed diagonal, his figure leads into depth, where his wife, frozen now into a pillar of salt, stands before the silhouette of the burning City of Sodom.

In December of 1744, Sigrist had enrolled at the Vienna Art Academy, shortly before the school was compelled to suspend teaching activities for a period of four years. By the time the academy reopened in March of 1749, Sigrist – who had married just a month earlier – was already active in Vienna as an independent painter. It seems likely that he had meanwhile received training in the milieu around Paul Troger with an artist such as J. I. Mildorfer. It seems possible that Mildorfer was the source of his fondness for double-diagonal compositions, repoussoir figures, and in particular the use of powerful figural types whose costumes lead an emotional charged and almost independent existence.

The present etching, an exemplary illustration of the expressive tendencies of the so-called Vienna Academy style, was produced in the immediate context of Sigrist's successful participation in a competition organized by the Vienna Academy on the theme of Job in 1752. Like the etching that preserves Sigrist's competition entry in a print medium, the present work too may have been based on a now lost painting.

49 *Samson und Delilah.* *Um 1642/43*

Nach A. van Dyck

Kupferstich. 45,9 x 62,5 cm
Hollstein 1/III; New Hollstein (Anthony van Dyck) 512/III
Provenienz: Fürsten zu Liechtenstein

One of the most successful prints from Van Dyck's work (G. Luijten)

Brillanter, rußig tiefschwarzer Abzug.

Der im Handel früheste erreichbare III. Zustand mit dem Text und der Verlagsadresse und dem Druckprivileg Abraham Diepenbeecks. Der erste Etat ist nur in einem einzigen Abzug in Amsterdam, sowie in einem Counterproof in Rotterdam nachgewiesen; der zweite Etat - mit den überarbeiteten Wolken – existiert nur in Braunschweig mit dem von Hand eingesetzten Vers im Unterrand.

Bis an die Darstellung geschnitten bzw. unten mit dem vollständigen Texttablett. Punktuell an den Rändern montiert auf der Sammlungsunterlage der Fürsten zu Liechtenstein. Ein kleiner Papierverlust in der oberen rechten Ecke auf der Unterlage mit Tusche und Feder retuschiert. Sonst in ganz ausgezeichneter Erhaltung.

Abraham Diepenbeeck hatte 1643 H. Snyers vertraglich für zwei Jahre an sich gebunden, um nach seinen Vorgaben, sogenannten *ordonnantiën*, verschiedene Vorlagen nach besten Fähigkeiten in Kupfer zu stechen. Im vorliegenden Fall hat sich die von Diepenbeck nach dem um 1628/30 entstandenen Gemälde van Dycks (Kunsthistorisches Museum, Wien) als unmittelbare Vorlage für Snyers gemalte Grisaille im Musée Jean-Pierre Pescatore, Luxembourg erhalten. Gekonnt übersetzt sie den malerischen und coloristischen Reichtum des Originals, sozusagen in einem ersten Zwischenschritt, in Schwarz-Weiß, für das Snyers nur noch adäquate graphische Texturen zu finden hatte. Die beiden Probedrucke des ersten und zweiten Druckzustandes belegen, wie intensiv um die Wirkung einzelner Strichlagen im Hintergrund gerungen wurde.

Van Dyck hat sich mit dem zum Themenkreis der Weibermacht gehörenden Sujet im Abstand von etwa zehn Jahren zweimal auseinandergesetzt – jeweils inspiriert durch eine Bildschöpfung von Rubens. Wie die Ölskizze von Rubens im Art Institute of Chicago thematisiert van Dyck in seinem Wiener Gemälde einen späteren Moment der im alttestamentarischen Buch Richter überlieferten Geschichte von Samson und Delia als in dem um 1618-20 entstandene Gemälde der Dulwich Picture Gallery, London: Der israelitische Held, den seine Geliebte für 1100 Silberstücke an die feindlichen Philister verraten hatte, ist bereits geschoren, hat mit den Haaren seine sagenumwobene als unbezwingbar geltende Kraft verloren und wird nun gefangen genommen, um brutal geblendet zu werden. Im Unterschied zu Rubens interpretiert van Dyck jedoch den hochdramatischen Auftakt zur bevorstehenden Tortur als tragischen Moment, in dem Samson des Verrates gewahr werdend, enttäuscht und gleichwohl sehnsüchtig Abschied nimmt von der Geliebten, die, so scheint es, in einem Anflug jäher Reue wehmütig seinen verzweifelten Blick erwidernd den Arm ausgetreckt hat, um ihn ein letztes Mal zu liebkosen.



Vincula chara nimis, te nectunt Samson Amoris
In Dalilæ gremio, sed tibi cara nimis.

Mollia post Veneris succedunt dura Philistum.
Ni vinxisset amor, vincula nuda forent.

Crinibus abscissis fiunt tibi vincula vincla,
Quæ prius intonsis straminis instar erant.

Ant. van Dyck pinxit. Henr. Snyers sculpsit.

49 *Samson and Delilah. Circa 1642/43*

After A. van Dyck

Engraving. 45.9 x 62.5 cm
Hollstein 1/III; New Hollstein (Anthony van Dyck) 512/III
Provenance: The Princes of Liechtenstein

One of the most successful prints from Van Dyck's work (G. Luijten)

A brilliant, sooty, deep black impression.

The 3rd state, the earliest attainable on the market, with the text, the publisher's address, and the printing privilege held by Abraham Diepenbeeck. The 1rst state is known only from a single impression in Amsterdam and by a counterpoof in Rotterdam; the 2nd state – with the reworked clouds – exists only in Braunschweig, with the verse along the lower edge inscribed by hand.

Cut down to the composition but with the complete texted panel below. Mounted at points along the edges to the collecting support of the Princes of Liechtenstein. A small area of paper loss in the upper right corner has been retouched with pen and ink on the support. Otherwise in an excellent state of preservation.

In 1643, Abraham Diepenbeeck engaged H. Snyers contractually for a period of two years in order to engrave, in accordance with his specifications, so-called *ordonnantiën*, various artistic originals, in copper to the best of his ability. In the present case, Diepenbeck's painted grisaille after van Dyck's original painting of 1628/30 (Kunsthistorisches Museum, Vienna), which served as the immediate template for Snyers, survives in the Musée Jean-Pierre Pescatore in Luxembourg. With great skill, Diepenbeck translated the painterly and coloristic richness of the original into a sort of black-and-white intermediate step, for which Snyers was to have in turn devised adequate graphic textures. The two proofs from the 1st and 2nd states testify eloquently to the intensity of his struggle with the effects of the individual strokes in the background.

Van Dyck was preoccupied with this particular subject – so strongly associated with female power – on two occasions, separated by an interval of ten years, and inspired on both occasions by Rubens. In the painting in Vienna, like Rubens in an oil sketch now in the Art Institute of Chicago, van Dyck illustrates a different moment in the narrative of Samson and Delia, contained in the Old Testament Book of Judges, than the one featured in the version of circa 1618-20, now in the Dulwich Picture Gallery in London: the Israelite hero has been betrayed to his enemies, the Philistines, by his lover for 1100 pieces of silver; already shorn of his hair, he is now losing his powers, which legend reports had made him invincible, and is seized and brutally blinded. In contradistinction to Rubens, van Dyck interprets the highly dramatic climax that precedes Samson's impending disfigurement as a tragic moment: as the reality of her betrayal dawns on Samson, he turns toward his beloved, disillusioned yet nonetheless filled with yearning as he takes his leave of Delilah, who seems to return his despairing gaze: plaintively, and with a hint of sudden remorse, she stretches out her arms as though determined to caress him one last time.



PIETER CLAESZ SOUTMAN — c. 1580 Haarlem 1657

50 *Die Gefangennahme. Um 1628*

Nach A. van Dyck

Radierung. 24,5 x 32,5 cm cm
Hollstein 5/II; New Holstein (Anthony van Dyck) 518/III
Wasserzeichen: Straßburger Lilienwappen

Prachtvoller Abzug der hochdramatischen Komposition. Von schönster Prägnanz im furiosen Lineament, das Soutman in den tiefsten Schattenpartien absichtsvoll zu nahezu opaker Schwärze verdichtet hat, um die meist unmittelbar benachbarten vom flackernden Licht des hochgehaltenen Feuerkorbes hell beleuchteten Partien um so brillanter aufleuchten zu lassen.

Der im Handel früheste erreichbare Zustand, mit der Künstleradresse *P. Soutman fecit et excud,* nachdem nur ein einziger Abzug vor dem Text im The Minneapolis Institute of Arts hat nachgewiesen werden können und S. Turner vom II. Etat nur zwei Exemlaren in den öffentlichen Sammlungen von Coburg und Wien erwähnt.

Bis an die Darstellung geschnitten bzw. mit feinem Rändchen darüber hinaus, unten mit dem vollen Schrifttablett. In alter Fenstermontage, die das Blatt mit einem 3 mm breiten Rand einfaßt. Sonst unberührt und in tadelloser Frische.

>Die Gefangennahme< ist die einzige heute bekannte Radierung Soutmans nach einem Entwurf A. van Dycks. Die beiden Künstler mögen sich in der Antwerpener Rubenswerkstatt zu Beginn der 1620er Jahre kennengelernt haben, als sich van Dyck intensiv mit dem Sujet der Gefangennahme im Zusammenhang eines Auftrages für ein Altarbild auseinandergesetzt hat, das sich heute in Bristol Museum and Arts Gallery befindet. Van Dyck hat die Komposition in einer Reihe von Zeichnungen und einer großformatiken Ölskizze (Minneapolis) vorbereitet. Im Unterschied zum ausgeführten Altarbild, von der sich im Nachlaß von Rubens eine leicht variierte Zweitfassung befand (Prado, Madrid), thematisiert die von Soutman überlieferte Komposition nicht den Verrat des Judas sondern einen etwas späteren Moment der abendlichen Ereignisse auf dem Ölberg: Die Abführung Christi durch die Tempelwachen. In einer lavierten Kreidezeichnung (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin), die möglicherweise als eine frühe, letztlich jedoch wohl nicht weiterverfolgte Ideenskizze entstand, hat van Dyck die Gruppe um Christus bereits in groben Zügen formuliert - jedoch noch ohne die psychologisch so eindrucksvoll erfaßte Figur des Judas, den das durch ihn verursachte gewaltsame Treiben bis in die letzten Haarspitzen erschaudern läßt. In nervösem Affekt spreizt sich die rechte Hand, die den Verräterlohn in Empfang genommen hatte. Der um den Hals getragene Beutel mit den dreißig Silberlingen scheint im Gewahrwerden der eigenen Schuld schwer wie ein Mühlstein zu werden, dessen Gewicht die ihn umkrampfende Hand kaum zu entlasten vermag. Kaum vorstellbar, daß Soutman diesen Judas selbsständig entwickelt und der gewaltsam agierenden Gruppe der Schärgen um den duldenden Heiland hinzugefügt hat. Soutman dürfte eine andere Zeichnung van Dycks zur Verfügung gestanden haben, als er seine Radierung vermutlich 1628 schuf, in dem Jahr, als er von Antwerpen in seine Heimatstadt Haarlem zurückkehrte.



Ant. Van Dyck Inuent
P. Soutman fecit et excud
Qualis erat tuus ille, tuus pulcherrimus ille?
Dicebat nuper barbara turba mihi.
Et tabulam monstrans, noster pulcherrimus inquam,
Qualis erat vultus discere: talis erat.
Cum Priuil.
3342



50 *The Taking of Christ.* *Circa 1628*

After A. van Dyck

Etching. 24.5 x 32.5 cm cm
Hollstein 5/II; New Holstein (Anthony van Dyck) 518/III
Watermark: Strasbourg coat of arms

Splendid impression of the intensely dramatic composition. Of the loveliest clarity in the vigorous lines, which Soutman intentionally clusters in the areas of deepest shadow to form opaque black planes, allowing the brighter areas immediately adjacent, illuminated by the flickering light of the upheld fire basket, to blaze forth with greater brilliance.

The earliest attainable state on the market, with the artist's address *P. Soutman fecit et excud*, given that only a single impression prior to the inclusion of the text has been documented (Minneapolis Institute of Arts), while for the 2nd state, S. Turner mentions only two impressions, which are held in public collections in Coburg and Vienna.

Cut down to the composition or with fine margins beyond it, with the complete text below. In an old window mount that borders the sheet with margins measuring 3 mm. Otherwise pristine and in an impeccably fresh state of preservation.

The Taking of Christ is the only etching by Soutman known today that is based on a composition by A. van Dyck. The two artists may have become acquainted in Rubens's Antwerp workshop in the early 1620s, when van Dyck was intensively preoccupied with the subject of the Taking of Christ in connection with a commission for an altarpiece that is found today in the Bristol Museum and Arts Gallery. Van Dyck worked out the composition in a series of drawings and a large-format oil sketch (Minneapolis).

In contrast with the altarpiece as executed, a slightly differing second version of which was found in Rubens's estate (Prado, Madrid), Soutman's engraved version focuses not on the betrayal of Judas, but instead on a later point in the nocturnal events on the Mount of Olives, namely the moment when the temple guards lead Christ away. In a chalk drawing with wash (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin), which may have served as an early conceptual sketch, but does not seem to have been pursued further, van Dyck has already formulated the group around Christ in broad outlines – albeit still without the formidable figure of Judas, who seems to shudder in horror down to the roots of his hair at the violent events he has unleashed. In an anxious gesture, he splays the fingers of his right hand, the one that received the reward for his treachery. A dawning cognizance of his guilt seems to transform the bag that hangs around his neck, which holds the 30 pieces of silver, into a millstone, from whose weight he is hardly disemburdened by the contorted hand that grips it tightly. It seems almost inconceivable that Soutman invented this Judas independently, or that he added the ferocious group of myrmidons to the meekly suffering Savior. Soutman may have had access to another drawing by van Dyck when executing his etching, presumably in 1628 – the year he returned from Antwerp to his hometown of Haarlem.



Heü quantus armis, quantus adest equis,
Quantusq́ fastus, depopulantibus
Pangæa dacis, et natantum
Scuta virûm, galeasq́ voluit.

Ac nos supino semper in otio
Perdemus ævum. Surgite Dardanj
Ciues, triumphatumq́ captis
Imperium reparate Graijs.

P. P. Rub. pinxit: Cum Privil. P. Soutman Fecit et excud.

PIETER CLAESZ SOUTMAN — c. 1580 Haarlem 1657

51 *Türkischer Prinz zu Pferd. Um 1620/30*

Nach P. P. Rubens

Radierung. 32,7 x 22,3 cm
Schneevoogt pag. 145, Nr. 76; Hollstein 16/IV

Effektvoll kontrastreicher Abzug mit der Adresse *P. P. Rub. Pinxit* anstelle von *Adam Elsheimer Inuent.*

Mit schmalem Papierrand um die Plattenkante. Bis auf vereinzelte Randausbesserungen und ein winziges Wurmlöchlein im linken Bein des Pferdes links, in ausgezeichenter Erhaltung.

P. Soutman gilt als der einzige Radierer von Rang im Stecherkreis um P. P. Rubens.
Als Mitarbeiter der Rubenswerkstatt war ihm der Fundus von Zeichnungen des Meisters zugänglich. Es ist jedoch ungeklärt, inwieweit Soutman seine Radierungen unmittelbar im Auftrag von Rubens geschaffen hat.

Während seines Romaufenthaltes hatte Rubens A. Elsheimer kennen und schätzen gelernt. Aus dessen um 1603 entstandenen >Steinigung des Heiligen Stephanus< (National Gallery of Scotland, Edinburg), die sich damals im Besitz von P. Bril befand, entnahm er einzelne miniaturhaft kleine Reiterfiguren des Hintergrundes und kompilierte sie in einer Zeichnung (British Museum, London) zu einer neuen, eigenständigen Komposition. Sie sollte ihm verschiedentlich nach seiner Rückkehr nach Antwerpen als Inspirationsquelle dienen, etwa für Orientalenköpfe in der monumentalen >Anbetung der Könige<, die er 1609 für das Rathaus seiner Vaterstadt malte. Zur Vorbereitung der vorliegenden Radierung hat Soutmann das Blatt eigenhändig überarbeitet, um ihm einen bildhafteren Charakter zu geben.

51 *Turkish Prince on Horseback.* *Circa 1620/30*
After P. P. Rubens

Etching. 32.7 x 22.3 cm
Schneevoogt p. 145, no. 76; Hollstein 16/IV

Effective, richly contrasting impression with the address *P. P. Rub. Pinxit* in place of *Adam Elsheimer Inuent.*

With narrow paper margins around the platemark. In excellent condition with the exception of isolated repairs to the margins and a tiny wormhole on the left leg of the horse.

P. Soutman is regarded as the only high-quality etcher among the engravers grouped around P. P. Rubens.
As an assistant in Rubens's workshop, he enjoyed access to a rich fund of drawings by the master. It remains unclear, however, the degree to which Soutman produced his etchings directly on commission from Rubens.

During his stay in Rome, Rubens became acquainted with A. Elsheimer, whose work he esteemed. Rubens borrowed a number of small, miniature-style equestrian figures from the background of Elsheimer's Stoning of St. Stephen of 1603 (National Gallery of Scotland, Edinburg), then in the possession of P. Bril, assembling them to form an new, independent composition (drawing, British Museum, London). After Rubens's return to Antwerp, this drawing served him as a source of inspiration in various contexts, i.e. for the Oriental heads in the monumental Adoration of the Magi, painted in 1609 for the town hall in his hometown. In preparing for the present etching, Soutman reworked the sheet with his own hand, endowing it with a more incisive character.



52 *Der Engel erscheint Joseph im Schlaf und befiehlt ihm die Flucht nach Ägypten.* 1742

Radierung. 31,7 x 20,3 cm
Andresen-Weigel 2; Nagler 1
Wasserzeichen: Bekröntes Wappen mit Lilie (?)

Vortreffliches Exemplar des einzigen, von Nagler eigens als *schön radiert* charakterisierten Blattes.
Die Darstellung durchgehend herrlich tiefschwarz in der Druckqualität, ohne jegliche Schwächen und entsprechend besonders eindrucksvoll in der Hell-Dunkelwirkung. Leichte Polierspuren in der Platte am Datum, das etwas schwächer gedruckt ist, deuten auf eine eventuell später vorgesehene Löschung der Zahlen.

Rings mit 2-3 mm Papierrand um die partiell rauh zeichnende Plattenkante.

Martin Speer, in der älteren Literatur, so auch von Nagler, irrtümlich mit dem Vornamen Michael aufgeführt, erhielt seine künstlerische Ausbildung an der Akademie in Wien, sowie auf ausgedehnten Studienreisen, die ihn nach Paris und Neapel führten. Namentlich die von dramatischen Lichteffekten bestimmte Malerei F. Solimenas hatte nachhaltigen Einfluß auf sein eigenes Schaffen.
Die vorliegende Komposition entstand vermutlich gegen Ende eines längeren Aufenthaltes des Künstlers in Bamberg, bevor er sich endgültig in Regensburg niederließ.

Alle Radierungen von Speer sind von besonderer Seltenheit. Der einzige andere nachweisbare Abzug wurde durch uns vor annähernd 40 Jahren (Lagerkatalog 13, Nr. 91) angeboten (heute Metropolitan Museum New York).



M: Speer inv: et Fecit A. 1747

Cum Privilegio. S.C.M.



52 *An Angel Appears to Joseph in a Dream, Commanding Him to Flee into Egypt with the Holy Family.* 1742

Etching. 31.7 x 20.3 cm
Andresen-Weigel 2; Nagler 1
Watermark: crowned coat-of-arms with a lily (?)

Excellent impression of this rare composition, characterized specifically by Nagler as *beautifully etched.*
Printed brilliantly in deep black ink throughout, free of imperfections, and hence particularly impressive in its effects of light and dark.
Slight traces of polishing on the date, which is more weakly printed, suggesting a later attempt to erase the numbers.

With 2-3 mm margins beyond the partially inky platemark.

Martin Speer, erroneously named Michael in the early literature, as well as by Nagler, received his artistic training at the Vienna Art Academy and on extended trips to Paris and Naples. The paintings of F. Solimena in particular, with their dramatic lighting effects, exerted a lasting influence on Speer.
The present composition seems to have been executed toward the end of a long stay in Bamberg before the artist settled finally in Ratisborn.

All of Speer's etchings are extremely rare. The only other known impression of the present composition was offered for sale by our gallery approximately 40 years ago (cat. 13, no. 91), and is preserved today in the Metropolitan Museum in New York.

53 *Landhaus vor der Porta del Popolo.* *Um 1653*

Radierung. 11,3 x 14,4 cm
Bartsch 60; Hollstein 57/I (von III)
Wasserzeichen: Bekrönte Wappenkartusche mit 6 Kugeln (ähnlich Heawood 707-709)
Provenienz: K. E. von Liphart (Lugt 1687)
C. G. Boerner, Leipzig, Auktion XXII, 1876, aus Nr. 1664
Deutsche Privatsammlung

Superber Frühduck, vor der Löschung des Zusatzes *et ex* in Swanevelts Signatur und vor der Hinzufügung der neuen Verlegeradresse von H. Bonnart.
Vergleichbar dem Exemplar im Rijksmusem Amsterdam, noch mit dem vollen atmosphärischen Reichtum der vertikalen Schleifspuren im Himmel, die nur links unmittelbar über der Horizontlinie vom Künstler absichtsvoll auspoliert wurden, um den Himmel hier heller erscheinen zu lassen und dadurch eine subtile Luftperspektive zu erzeugen. Fast scheint es, als wäre der Himmel hier überstrahlt vom Licht einer untergehenden Sonne.

Mit 1-2 mm Papierrand um die tonig abgesetzte Plattenkante. Bis auf eine von der Rückseite schwach durchschlagende Tinten-Signatur eines unbekannten Sammlers rechts oben, in makelloser Frische.

Swanevelt gilt als der profilierteste Radierer unter den niederländischen Italisanten. Seit spätestens 1627 in Rom ansässig, scheint er, ähnlich wie der etwa gleichaltrige Claude Lorrain, unermüdlich nach der Natur zeichnend in der Ewigen Stadt und ihrer Umgebung unterwegs gewesen zu sein, immer auf der Suche nach Motiven idyllischer Ideallandschaften, die er mit besonderem Gespür für den atmosphärischen Reiz milder Lichtstimmungen verschiedener Tageszeiten in seinen Skizzenbüchern festhielt. Obwohl er bereits noch in Rom während der 1630er Jahre begonnen hat zu radieren, entstand der Großteil seines druckgraphischen Werkes erst nach seiner vermutlich 1643 erfolgten Übersiedlung nach Paris. Für seine hier zumeist im eigenen Verlag publizierten Folgen von Landschaften mit Motiven aus Rom und dessen Umgebung hob er den in seinen Skizzenbüchern gesammelte Schatz an Naturstudien.
Für die vorliegende Komposition, die Swanevelt in einer Serie von 13 Blätter unter dem Titel >Diverses veues dedans et dehors de Rome< 1653 publizierte, griff er auf eine mit Verve gezeichnete, lavierte Federskizze (Steland Z1,12) eines unspektakulären Landhauses zurück, dem er zu Beginn seiner Jahre in Rom auf einem seiner Streifzüge unweit der Porta del Popolo begegnet sein mag. Die flüchtige Skizze, die sich heute im Landesmuseum Darmstadt befindet, hat Swanevelt, sozusagen in einem ersten Transformationsprozess, in einer Vorzeichnung (Uffizien, Florenz, Steland Z1,16.H) für die Radierung kompositorisch überarbeitet. Der Bildausschnitt wird erweitert, Staffagefiguren werden ergänzt und der Himmel belebt durch Wolkenformationen und akzentuiert durch eine zarte Lavierung, die bewußt den Bereich über den beiden vom Rand her ins Bild laufenden Schäfern ausspart, sozusagen als luminaristischen Effekt einer tief am Himmel stehenden Sonne. Swanevelt hat sich ganz offensichtlich um diese tonale Wirkung bei seiner Radierung ganz besonders bemüht, als er den Plattengrund im Himmel zuerst absichtsvoll aufgeraut hat, um ihn dann wieder partiell auszupolieren.


Casa Rustico for della porta del populo
H8 fe et ex Cum pr Re

53 *Farm Beyond the Porta del Popolo. Circa 1653*

Etching. 11.3 x 14.4 cm
Bartsch 60; Hollstein 57/I (of III)
Watermark: crowned cartouche with coat of arms with six spheres (similar to Heawood 707-709)
Provenance: K. E. von Liphart (Lugt 1687)
C. G. Boerner, Leipzig, auction XXII, 1876, from no. 1664
Private collection, Germany

Superb early impression prior to the erasure of the supplement *et ex* to Swanevelt's signature, and prior to the addition of the new publisher's address of H. Bonnart.
Comparable to the exemplar in the Rijksmusem Amsterdam, still with the full atmospheric richness of the vertical grinding marks in the sky, deliberately polished out by the artist only immediately above the horizon line on the left, allowing the sky to appear brighter here, and hence generating a subtle aerial perspective. It almost appears as though the sky in this area were bathed in the light of the setting sun.

With 1-2 mm paper margins around the inky platemark. In an immaculately fresh state of preservation aside from the signature in ink of an unknown collector on the reverse, which shows through only weakly.

Swanevelt is regarded as one of the most prolific etchers among the Italianate Dutch artists. In residence in Rome at the latest in 1627, he seems to have sketched from nature in the Eternal City and its environs as tirelessly as his contemporary Claude Lorrain, always on the lookout for motifs for his idyllic, idealized landscapes, which he captured in his sketchbooks with a remarkable sensibility for the atmospheric appeal of the mellow luminous phenomena occurring at various times of day. Although he began etching already in Rome during the 1630s, the majority of his prints were probably produced after he resettled in Paris in 1643. For these series of landscapes featuring motifs from Rome and its surroundings, most of them self-published, he drew upon the treasury of studies from nature he had assembled earlier in his sketchbooks.
For the present composition, which Swanevelt published in 1653 as one of a series of 13 sheets under the title *Diverses veues dedans et dehors de Rome*, he took up a pen sketch with wash, executed with great verve (Steland Z1.12), of an unspectacular country house not far from the Porta del Popolo, which he may have seen during his early years in Rome on one of his rambles. In an initial stage of transformation leading toward the etching, Swanevelt reworked a spontaneous sketch – preserved today in the Landesmuseum in Darmstadt – compositionally in a preliminary drawing (Uffizi, Florence, Steland Z1.16.H). The framing of the image is expanded, accessory figures are added, and the sky is enlivened through cloud formations and accentuated with a delicate wash that is deliberately omitted from the area above the two shepherds, who enter the image from the side, generating a kind of luminous effect near the sun, which sits low on the horizon. In his etchings, Swanevelt was clearly preoccupied with such tonal effects, as illustrated by the way in which he deliberately roughed the surface of the plate in the sky before partially polishing it out again.





54 *Klassisches Basrelief mit Urne und Grabstele.* *Um 1724*

Radierung. 9,2 x 12,0 cm
Nagler 18; Jacobs 16; Aschenbrenner-Schweighofer 299

Ungewöhnlich schöner, teilweise sogar leicht gratig zeichnender Frühdruck des seltenen, frühen Blattes.

Auf der Plattenkante geschnitten bzw. mit hauchfeinem Papierrändchen darüber hinaus. Tadellos.

Das reizvolle Ruinen-Capriccio entstand während Trogers Romaufenthalt.

Ein vom Gurker Fürstbischof Jakob Maximilian von Thun gewährtes Legat von 1000 Reichstaler hatte den jungen Künstler eine mehrjährige Fortbildungsreise nach Italien ermöglicht, die ihn vielleicht schon 1723 nach Rom führte. Dort, so berichtet der im Wiener Diarium vom 24. November 1762 veröffentlichte Nekrolog, befreundete er sich mit dem späteren Direktor der Wiener Akademie M. van Meytens, der 1724 in der Ewigen Stadt eintraf und zog mit diesem, ausgestattet mit Skizzenbuch und Zeichenutensilien, auf Motivsuche durch die Stadt und das Umland. *Sie studierten mit so unverdrossenem Fleise nach den in der Gegend von Rom befindlichen Antiken, daß sie sich oft ganze Täge mit Wasser und Brod behalfen, um ihre Uebungen ununterbrochen fortsetzen zu können*, berichtet der Nekrolog ausdrücklich.

Zahlreiche Blätter aus Trogers römischen Skizzenbüchern mit verschiedenen antiken Architekturfragmenten belegen diese Nachricht. Sie dürften den Künstler zu nicht weniger als fünf Radierungen inspiriert haben, von denen eine, >Die Apotheose der Athene<, 1724 datiert ist. H. Hosch vermutete, daß ihre *Auflage… und Verbreitung eher auf einen engen Künstler- und Sammlerkreis begernzt gewesen sein dürfte.*

54 *Classical Bas-Relief with Urns and Funerary Stelae. Circa 1724*

Etching. 9.2 x 12.0 cm
Nagler 18; Jacobs 16; Aschenbrenner-Schweighofer 299

Exceptionally lovely early impression of this rare early work, still slightly burry in places.

Cut down to the platemark or with extremely fine paper margins beyond it. Impeccable.

This charming capriccio ruin was produced during Troger's stay in Rome.

A bequest of one thousand reichstaler from Jacob Maximilian of Thun, Prince-Bishop of Gurk allowed the young artist to prolong his artistic education by traveling in Italy for a number of years, possibly arriving in Rome as early as 1723. There (according to an obituary appearing in the *Wiener Diarium* on 24 November 1762), he became friends with M. van Meytens, later the director of the Vienna Academy, who had arrived in the Eternal City in 1724; equipped with sketchbooks and drawing implements, the two roamed together through the city and environs in search of motifs. *With undaunted diligence, they searched for the antiquities found in the region of Rome, surviving on nothing but bread and water for days at a time, determined to continue their exercises without interruption,* the obituary reports with emphasis.

This description is confirmed by numerous sheets from Troger's Roman sketchbooks, which depict a variety of ancient architectural fragments. They inspired no fewer than five etchings, of which an *Apotheosis of Athens* is dated 1724. H. Hosch conjectured that their *publication... and distribution seems to have been confined to an intimate circle of artists and collectors.*


P. I. Fleger inv et f.

55 *Die Brücke. Um 1665*

Radierung. 12,7 x 14,0cm
Bartsch 19; Weigel und Dutuit 19/II, Hollstein 19/II (von IV)
Wasserzeichen: Drei Ringe unter (?)

Das schöne Einzelblatt in einem außerordentlich seltenen Frühdruck, dem die zarten vertikalen Wischspuren und der delikate Plattenton eine wunderbar dunstig schwüle Atmosphäre verleihen. Die Plattenecken noch prägnant spitz.
Der früheste erreichbare Druckzustand, vor der Abrundung der Plattenecken, nachdem ein von Weigel beschriebener früherer Etat, vor dem Monogramm des Künstlers, bis anhin nicht verifiziert werden konnte.

Mit 6 mm Papierrand um die rauh zeichnende Plattenkante, als zusätzliches Indiz für einen ganz frühen Abzug. Rechts unten, außerhalb der Darstellung ein kleiner Rostfleck und, nur rückseitig sichtbar, schwache Leimspuren entlang der Ränder, sonst tadellos.

Obwohl Houbraken eine Italienreise Wycks überliefert, gilt ein Aufenthalt des Künstlers südlich der Alpen heute als keineswegs gesichert, auch wenn der überwiegende Teil seines nur 25 Blätter umfassenden druckgraphischen Werkes mediterrane Architekturen oder südländische Genreszenen in der Art van der Laers zeigen. J. de Scheemaker hat sogar gerade im Hinblick auf die Gruppe der Radierungen mit Architekturdarstellungen explizit vermutet, sie seien gegen Mitte der 1660er Jahre entstanden, als sich der Künstler in England aufhielt.
Die vorliegende Ansicht einer steinernen Brücke mit großem Brückenturm dürfte also, trotz ihres so überzeugend suggerierten luminaristischen Flairs einer südlichen Atmosphäre, weniger unter dem unmittelbaren Eindruck eines real existierenden Bauwerks entstanden sein. Die typischen Strukturen römischer Brücken wie des Ponte Salario oder des Ponte Nomentano mag Wyck vielmehr durch Zeichnungen anderer, tatsächlich nach Rom gereister Künstler kennengelernt haben. Sie inspirierten ihn zu seinem in südliches Licht getauchten Architekturcapriccio - gleichsam der Idealvedute einer römischen Brücke.



55 *Bridge. Circa 1665*

Etching. 12.7 x 14.0cm
Bartsch 19; Weigel, and Dutuit 19/II, Hollstein 19/II (of IV)
Watermark: three rings beneath (?)

The beautiful single sheet in an extraordinarily rare early impression whose marvelously hazy, sultry atmosphere results from delicate vertical wipe marks and a subtle plate tone. The edges of the plate still distinctly sharp.
The earliest attainable state, prior to the rounding of the corners of the plate; a still earlier state, described by Weigel, and prior to the artist's monogram, has not been verified up to this point.

With 6 mm paper margins around the inky platemark, an additional indication of an extremely early impression. A small rust spot visible on the lower right, outside of the composition; visible on the reverse only are traces of glue along the edges; otherwise impeccable.

Although Houbraken reports that Wyck traveled to Italy, a sojourn by this artist south of the Alps is by no means certain – notwithstanding that the greater part of his print oeuvre, encompassing only 25 sheets, depicts Mediterranean architecture or southern genre scenes in the style of van der Laers. With regard to the group of etchings with architectural elements, J. de Scheemaker has concluded that they must have been executed in the mid-1660s, when the artist was staying in England.
Despite its convincing suggestion of the luminous feel of a southern atmosphere, the present view of a stone bridge with a large bridge tower may not have been produced under the impression of any real structure. Indeed, Wyck may have familiarized himself with typical Roman bridges such as the Ponte Salario or the Ponte Nomentano through drawings by artists who actually traveled to Rome. They seem to have inspired an architectural capriccio that is bathed in southern light – a kind of idealized vedute of a Roman bridge.



INDEX

Katalogbearbeitung: Michael Weis
Übersetzungen ins Englische: Ian Pepper

VERKAUFSBEDINGUNGEN

Die Echtheit aller Graphikblätter wird ohne Einschränkung garantiert.

Rückgaberecht bei Nachweis von Mängeln gegenüber Katalogangaben.

Die Preise verstehen sich in Euro und sind Nettopreise. Bei Zahlung in fremder Währung gilt der uns auf dem Konto gutgeschriebene Euro-Betrag als geleistete Zahlung.
(Bankkonto bei der Frankfurter Volksbank e.G., Börsenstraße 1, D-60313 Frankfurt am Main, BLZ 501 900 00, Konto 144100)
EU-Standardüberweisung:
IBAN: DE85 5019 0000 0000 1441 00, BIC (SWIFT): FFVBDEFF
Der Galerie unbekannte Kunden bitten wir um Referenzangaben.

Ansichtssendungen werden gerne ausgeführt, müssen jedoch 3 Tage nach Erhalt zurückgeschickt werden. Festbestellungen haben Priorität.
Versand auf Kosten und Gefahr des Bestellers. Versicherung zu seinen Lasten.

Alle Waren bleiben bis zur vollständigen Bezahlung unser Eigentum (§449 BGB).

Erfüllungsort und ausschließlicher Gerichtsstand ist Frankfurt am Main.

CONDITIONS OF SALE

The authenticity of all items is unconditionally guaranteed. If any print is found to be inaccurately described it will be taken back.

The prices are payable in Euro and are net. If payment is made in foreign currency, only the amount in Euro is current, which is credited to our account at:
Frankfurter Volksbank eG, Börsenstraße 1, D 60313 Frankfurt am Main, BLZ 501 900 00, account no. 144100
(IBAN: DE85 5019 0000 0000 1441 00, BIC (SWIFT): FFVBDEFF)
Foreign clients are requested to remit payment net of bank charges.

Items will be sent on approval to institutions or clients known to us, but must be returned within 3 days of receipt. Firm orders will take precedence. The client is liable for all costs and risks of shipping, including transit insurance.

Title is reserved until complete payment of good
(§449 Civil Code of Germany).

If any dispute arises, the Court in Frankfurt is competent for both parties.

P. S. Rumbler





International Fine Print Dealers Association

H. H. RUMBLER